OCTOBRE 2000 N° 550

CAHIERS DU CINEMA

www.cahiersducinema.com

FREAKS
Tod Browning ou le meilleur des monstres

NANTES
Un «petit» dans la bataille des cartes

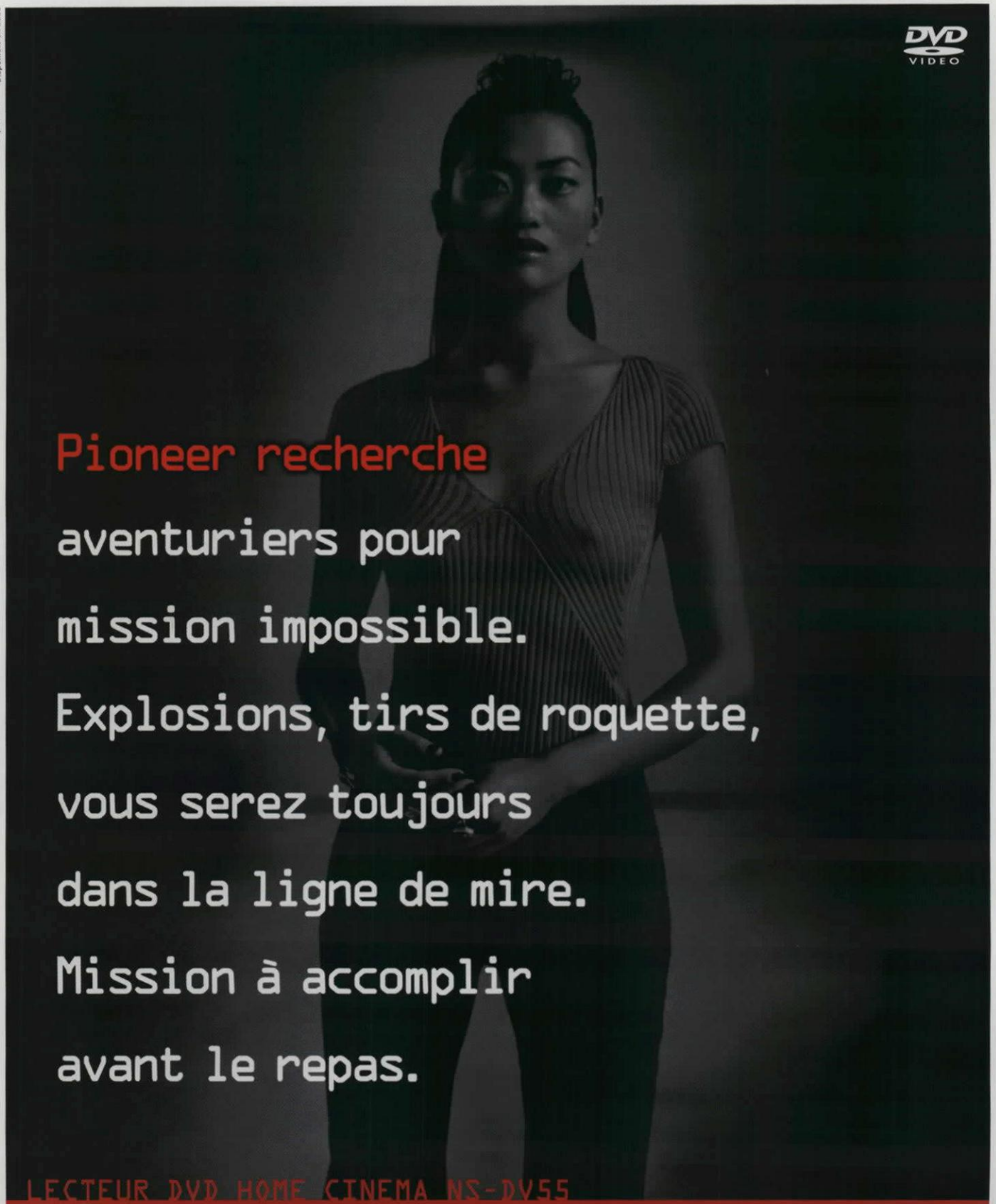
LA CAPTIVE
Vertige d'Akerman

PIALAT
sort du silence

M 1293 - 550 - 35,00 F

CAHIER CRITIQUE Esther Kahn, d'Arnaud Desplechin

* Je présume **Disponible en 2001



Pioneer recherche aventuriers pour mission impossible. Explosions, tirs de roquette, vous serez toujours dans la ligne de mire. Mission à accomplir avant le repas.

LECTEUR DVD HOME CINEMA NS-DV55

Désormais, rien n'est impossible dans le domaine du Home Cinema numérique. Voici la chaîne NS-DV55, avec lecteur de DVD/CD intégré : puissance totale de 200 Watts répartie sur 5 haut-parleurs satellites discrets et esthétiques avec subwoofer assorti, son Surround Dolby Digital et DTS, design à la fois épuré et sophistiqué, pour un ensemble avec écran séparé d'une élégance unique. Qui rend possible chaque mission impossible, où et quand vous voulez ?

DVD LECTEURS

DVD SYSTEMES

DVD PORTABLES

DVD VIDEO EMBARQUÉE

DVD DVD-ROM

DVD ENREGISTREURS**

http://www.pioneer.fr

Pioneer

... i presume*

CAHIERS DU CINÉMA

OCTOBRE 2000 N° 550

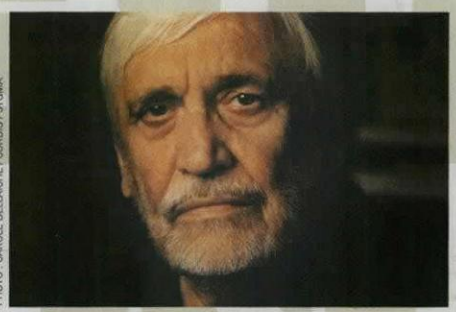


PHOTO : CAROLE BELLAICHE / CORBIS / SYGMA

■ *Maurice Pialat photographié pour les « Cahiers » par Carole Bellaiche, en septembre dans son appartement parisien (ci-contre et photo de couverture).*

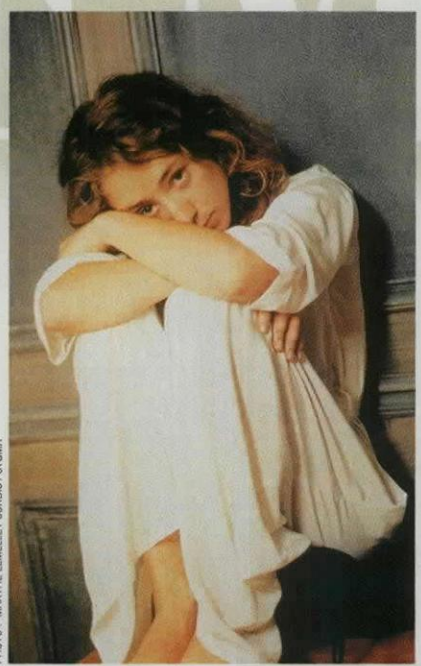


PHOTO : MARTHE LEMELLE / CORBIS / SYGMA

■ *Sylvie Testud est la magnifique Ariane de « La Captive ». Portrait d'une jeune actrice en proie à la « certitude du doute », page 18.*

■ *Tod Browning, ici en compagnie de son acteur fétiche, Lon Chaney. Page 88, un témoignage recueilli en 1925, où le cinéaste raconte ses années noires.*

COLL. ELIAS SAVADA

14 Evénement

Le temps retrouvé de Chantal Akerman. *La Captive,* c'est le pari réussi d'adapter Proust, entre thriller américain et cinéma moderne des années 70. Critique et analyse.

23 Journal des Cahiers

Les surprises de la 57e Mostra. C'est du côté de la Chine et du Portugal qu'il fallait regarder cette année à Venise. *Selon Matthieu,* de Xavier Beauvois a suscité une polémique.

Agnès Varda court de salle en salle, débordée par le succès de son documentaire, *Les Glaneurs et la Glaneuse.* Enquête sur le sort d'un film. 32

A Nantes, Gérard Clochard défend son cinéma de quartier face aux multiplexes. Rencontre avec le « dernier des indépendants ». 36

Philippe Sollers, dont Guy Debord jugeait l'hommage « insignifiant » de son vivant, persiste et signe un film pour « Un siècle d'écrivains ». Les *Cahiers* l'ont rencontré. 42

48 Répliques

L'après-numérique par Alain Renaud 48

Histoire de visages par Jacques Rancière 52

Le cuirassé UGC tire toujours par Roger Diamantis 54

56 Entretien

Maurice Pialat : sur la colère

Depuis *Le Garçu,* en 1995, Maurice Pialat n'a pas tourné, et pas beaucoup parlé non plus. Pour les *Cahiers,* il sort de son silence : avec son charme bourru et parfois féroce, il parle de la Nouvelle Vague, de Bresson et Renoir. Et aussi de ses projets de films.

76 Le cinéma retrouvé

Tod Browning, le meilleur des monstres

Pendant des décennies, Tod Browning (1880-1962) est resté l'homme d'un seul film, *Freaks.* Avant la rétrospective au Musée d'Orsay, redécouverte d'une œuvre sous le signe du mélodrame.

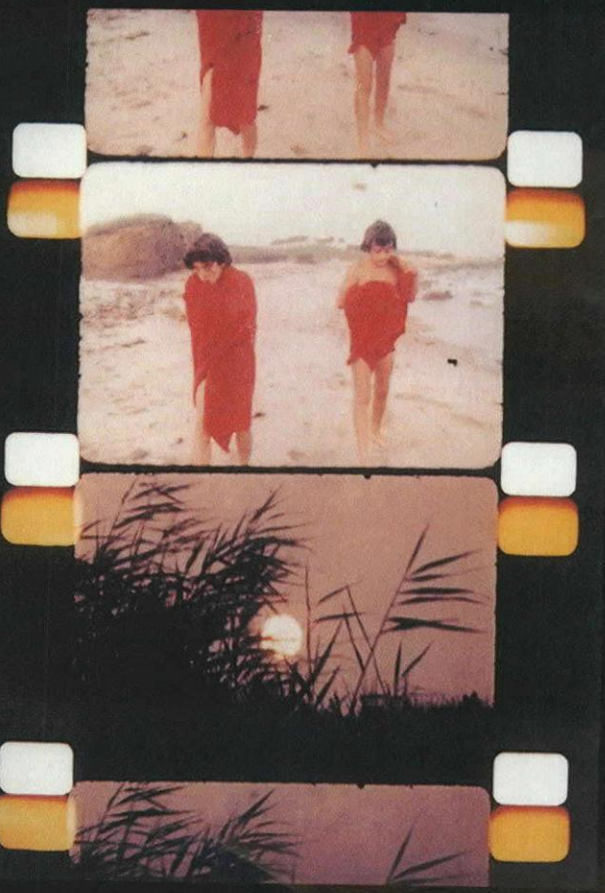
90 Cahier critique

Esther Kahn, film en costumes sur la passion pour le théâtre d'une jeune Londonienne, semble l'exact contraire du précédent film d'Arnaud Desplechin, *Comment je me suis disputé…* Et pourtant, une même question l'anime : comment la vie nous vient ?

122 Le conseil des 10

Vingt films au crible des critiques des *Cahiers* et d'ailleurs…

Toute reproduction ou représentation, intégrale ou partielle, par quelque procédé que ce soit, de la présente publication, faite sans l'autorisation de l'éditeur est illicite (article L 122-4 du Code de la propriété intellectuelle) et constitue une contrefaçon. L'autorisation de reproduire dans une autre publication (livre ou périodique) un article paru dans la présente publication doit être obtenue auprès de l'éditeur. L'autorisation d'effectuer des reproductions par reprographie doit être obtenue auprès du Centre Français d'exploitation du droit de Copie (CFC), 20, rue des Grands-Augustins, 75006 Paris, fax : 01 46 34 67 19.



GALERIE DU JOUR AGNÈS B.

JONAS MEKAS

©JONAS MEKAS, GALERIE DU JOUR AGNÈS B. 44 RUE QUINCAMPOIX 75004 PARIS. TEL 01 44 54 55 90 jour@agnesb.fr www.agnesb.fr || STAND H61 DU 24 AU 30 OCTOBRE À LA FIAC 2000

CAHIERS DU CINEMA

9, passage de la Boule-Blanche 75012 Paris.
Téléphone : 01 53 44 75 75.
Fax : 01.43.43.95.04.
e-mail : .cducinema@lemonde.fr
précédé du nom de famille de votre correspondant, en minuscules.
Exemple : dupont.cducinema@lemonde.fr
Téléphone : ci-dessous, entre parenthèses, les deux derniers chiffres de la ligne directe de votre correspondant : 01 53 44 75 xx

REDACTION :
Directeur de la rédaction : Franck Nouchi (82)
Rédacteur en chef : Charles Tesson (83)
Rédacteur en chef édition : Charlie Buffet (84)
Rédacteur en chef adjoint : Delphine Pineau (79)
Comité de rédaction : Cédric Anger, Stéphane Bouquet, Emmanuel Burdeau, Jean-Sébastien Chauvin, Clélia Cohen, Stéphane Delorme, Marie-Anne Guerin, Erwan Higuinen (91), Thierry Jousse, Olivier Joyard (90), Jean-Marc Lalanne, Jérôme Larcher, Elisabeth Lequeret, Nicolas Saada.
Correspondants USA : Kent Jones, Bill Krohn, Bérénice Reynaud.
Ont collaboré à ce numéro :
Nicolas Azalbert, Frédéric Bas, Bernard Benoliel, Patrice Blouin, Patrick Brion, Roger Diamantis, Baptiste Piégay, Jacques Rancière, Alain Renaud, Johan van der Keuken.
Conception graphique : Nathalie Baylaucq
Photothèque-iconographie : Catherine Fröchen (76)
Responsable des éditions : Claudine Paquot (77)
Attachée de presse : Agnès Béraud (78)
Secrétariat général (revue, éditions) : Ouardia Teraha (81)
Internet : Laurent Chartier (conception graphique), Thierry Lounas (coordination)

ADMINISTRATION :
Directeur délégué : Didier Costagliola (70)
Responsable commerciale : Marianne Brédard (71)
Comptabilité : Sylvie Hesel (73)
Services généraux : Sophie Ewengue (75)
Service abonnements: 03 44 62 57 95.
24, avenue du Général-Leclerc, 60646, Chantilly Cedex
Tarif d'abonnement : France - un an 375 francs (TVA 2,1%) ; étranger - un an 69 euros.

PUBLICITÉ :
Le Monde Publicité SA, 21 bis, rue Claude-Bernard BP 218, 75226 Paris Cedex 05
Directeur général : Stéphane Corre.
Directeur : Stéphane Remy (01 42 17 39 39).
Chefs de publicité : Agnès Cabannes (38 96) et Gaël Ollivier (38 97). Fax : 01 42 17 93 83

Editeur délégué : Bruno Patino
Directeur de la publication : Franck Nouchi
Revue éditée par les Editions de l'Etoile, société anonyme à Directoire (Franck Nouchi président, Bruno Patino) et Conseil de surveillance (président : Dominique Alduy, vice-président : Michel Noblecourt), au capital de 15 516 250 F (principaux associés : Le Monde SA, Société civile les Amis des Cahiers du cinéma) RC PARIS B572 193738.
Commission paritaire n° 57650. Dépôt légal.

Flashage et photogravure : Fotimprim.
Imprimé en France par Maury et RAS.
Publié avec le concours du CNL.

Octobre

par FRANCK NOUCHI et CHARLES TESSON

Juste avant de fêter leurs 50 ans, en avril 2001, les *Cahiers* proposent le premier numéro de leur nouvelle formule. Le hasard (en est-ce vraiment un ?) a voulu qu'il paraisse au mois d'octobre, propice comme chacun sait (et aux *Cahiers* plus qu'ailleurs) aux révolutions. Une révolution, cette nouvelle formule ? A vous de voir et de nous le faire savoir.

Les changements de formule sont un rite dans l'histoire d'une revue, une scansion nécessaire, signe que le cinéma bouge et qu'une revue doit non seulement changer de cadre pour s'adapter à ces transformations, mais surtout proposer dès maintenant des cadres susceptibles d'accueillir les mutations à venir. Là aussi, au lecteur d'en juger.

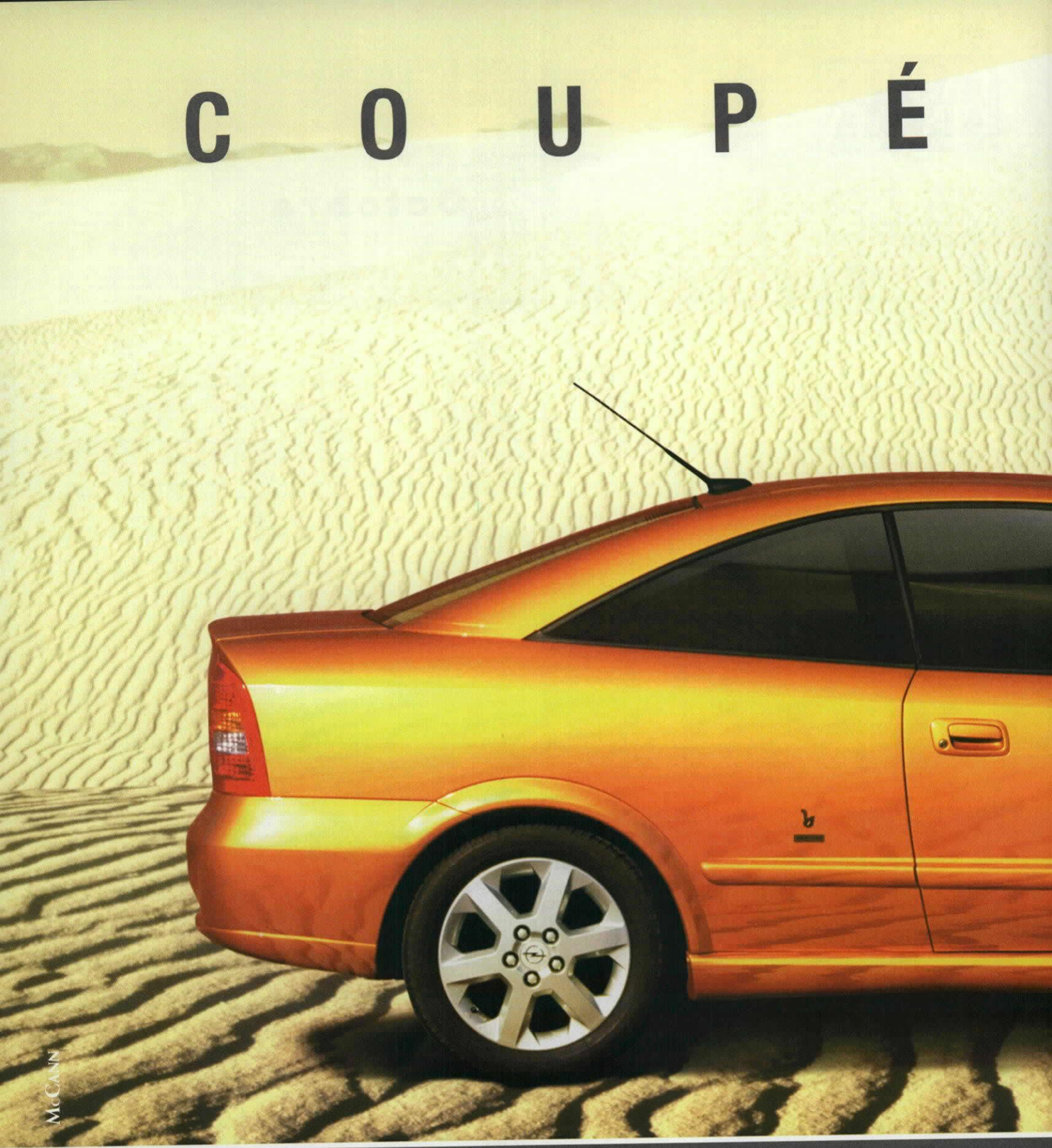
Le hasard, un peu plus concerté, veut que quatre cinéastes soient au cœur de ce numéro : Maurice Pialat, Chantal Akerman, Arnaud Desplechin… et Tod Browning. Pialat a grandi à l'ombre de la Nouvelle Vague, en a longtemps souffert, avant de devenir pour les générations récentes la conscience de ce que la Nouvelle Vague voulait faire sans vraiment le réaliser. Son cinéma désire la marge (la lignée Rozier, Eustache, pour l'effacement du style) tout en voulant le centre (le succès public d'un vrai cinéma populaire), un « juste milieu » non académique. Pialat n'a plus réalisé de films depuis *Le Garçu*. Il s'en explique dans l'entretien : *« Tout le monde tourne aujourd'hui dans le cinéma français et c'est bien pour ça que des gens comme moi ne tournent plus. »* Quant à Chantal Akerman, qui signe avec *La Captive* l'un de ses plus beaux films, vérifiant l'adage de Murnau (*« L'art réel est simple mais la simplicité demande l'art le plus grand »*), elle vient d'une autre histoire, prouvant que la force de son cinéma excède de très loin les attributs classiques de la modernité. Quant à Arnaud Desplechin, enfant du cinéma qui l'a fait (Truffaut-Bergman), il a franchi une étape supplémentaire avec *Esther Kahn*, proposant un généreux portrait de femme (Summer Phoenix, irrésistible) qui est un subtil autoportrait de cet ancien élève de l'IDHEC où, comme dans le film, des cinéastes ratés peuvent être d'excellents professeurs.

Pour la première fois de leur histoire, les *Cahiers* publient un ensemble sur Tod Browning. A cela, une raison conjoncturelle : on peut enfin voir ses films. Doublée d'une autre, plus politique et révolue, Browning n'ayant pas été jugé digne d'intérêt jusqu'à présent car trop aimé des surréalistes.

Une revue, faut-il le répéter, n'est pas seulement faite de films, d'auteurs de films. Deux vitesses accompagneront ce mouvement nécessaire. Celui de la réflexion (le texte d'Alain Renaud sur le passage de l'image enregistrée à l'image numérique) et celui de l'information. Un fil rouge parcourt ce numéro, celui de l'exploitation et de la diffusion des films indépendants, confrontée à la brutale puissance de tir des circuits et à la passivité des pouvoirs publics, à commencer par celle du CNC, qui entérine un nouveau mode de consommation des films. D'autres questions nous préoccupent : la fuite en avant du cinéma français (de plus en plus de films produits et de moins en moins de gens pour les voir), ainsi que les remous récents autour de la Cinémathèque (la virtuelle Maison du cinéma confrontée aux vieux fantômes de la Cinémathèque). A quoi peut (et doit) servir une Cinémathèque aujourd'hui ? La suite aux prochains numéros. ■

PS. En clin-d'œil à la formule des *Cahiers*, première du nom, le « Conseil des dix », inventé par Jacques Doniol-Valcroze, reparaît, avec son esprit : non pas un jugement critique mais un conseil (avisé) en direction du lecteur. Cinq critiques de la rédaction en font partie, tandis que cinq autres nous ont rejoints. On espère que le lecteur aura la possibilité de faire alliance avec l'ami-critique qui lui veut du bien. Cela existe…

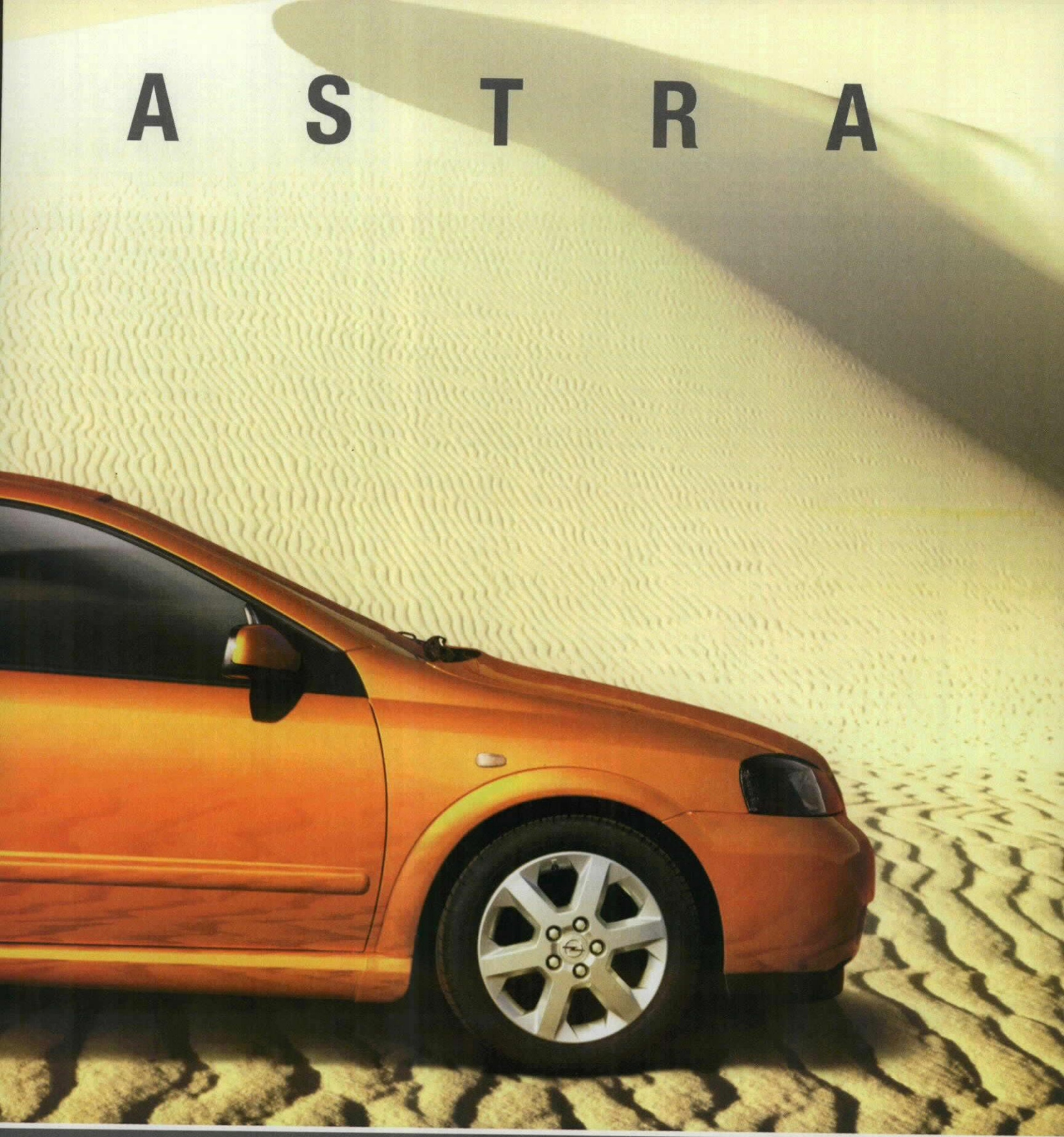
C O U P É



Désert du Sahara.

www.opel.fr

On ne peut pas faire mieux que la Nature. Mais cela ne signifie pas qu'on ne



LA SÉCURITÉ ROUTIÈRE
C'EST L'AFFAIRE DE TOUS

Dessiné par Bertone.

puisse pas essayer de faire aussi bien. Coupé Astra. L'appel du volant.

OPEL

ASSAYAS, VOTRE CINÉASTE MAISON

Dans son article « L'habit ne fait pas l'académisme », Monsieur Jousse s'en prend aux soi-disant pourfendeurs de l'académisme d'un certain cinéma français. Certes, je suis d'accord pour dire que le costume n'est pas un critère suffisant pour dire d'un film qu'il est académique (*La Reine Margot* et *Barry Lindon* sont aussi de parfaits contre-exemples) mais il me semble que le souci premier de Thierry Jousse ne soit pas la défense du film en costumes en tant que genre mais bien celle du film d'Olivier Assayas. En appelant à l'aide certains grands noms du cinéma (Visconti, Bergman, Scorsese...) dans son éloge des *Destinées sentimentales,* il place d'emblée Assayas sur le même pied que ces géants alors qu'il est, restons sérieux, un cinéaste très mineur. S'il est vrai que la critique cinématographique s'est toujours permis le copinage et la défense des amis ou ex-collègues (à lire : la critique du film d'Assayas établie par « l'ennemi » *Positif*), les *Cahiers du cinéma* s'en sont fait une spécialité surtout en faveur d'Olivier Assayas, le couvrant de fleurs à chaque nouveau film qui ne sont pour moi, si on excepte *Irma Vep,* que de petits films à vocation auteurisante et pleins de formules assez prétentieuses. Il semble qu'Assayas soit devenu votre cinéaste maison, une marque déposée par les *Cahiers* contre laquelle aucune attaque n'est permise. *In The Mood for Love* plus académique qu'*Irma Vep ?* Pour ma part, j'ai vite répondu.

Quoi qu'il en soit, il fut une époque où vous osiez défendre une vraie modernité (celle de Carax par exemple auquel vous n'accordez hélas ! plus que l'ombre d'un intérêt) et si c'est Assayas qui, selon vous, fait œuvre moderne aujourd'hui, j'irai effectivement voir ailleurs.

Frédéric Arends, *Bruxelles*

CINQ MAUVAIS POINTS

Vieil abonné (depuis à peu près quinze ans), je suis de plus en plus déçu, depuis un an, par le contenu de votre revue. Quelques exemples :

1. De plus en plus de publicité ; la double page Audi du dernier numéro montre une montée en puissance. Les publicités n'ont même plus de rapport avec le cinéma et ne sont plus discrètes. Le test de Godard : arracher les pages de publicité et voir si le numéro tient encore.

2. Les publicités déguisées : portrait de Besson (racolage?), couvertures alléchantes (le numéro *Du jour au lendemain* et le débat à la cinémathèque. La raison évoquée par Straub est la peur de perdre des lecteurs si la photographie de couverture n'est pas attirante pour l'acheteur éventuel – qui ?). D'autres exemples à la pelle.

3. Les articles sont de plus en plus vides et survolent les films. La tendance est de parler un peu partout d'un film, ou d'en citer jusqu'à dix dans un seul article. Dans le numéro de juin, j'ai eu du mal à trouver la critique de *La Captive* – et au final, est-ce une critique sérieuse?

4. Des films défendus le sont mal. Par exemple, *Le Temps retrouvé* de Ruiz (et l'expédition de *Jessie* sans avoir véritablement vu le film : Ruiz mérite t-il ce genre d'article au vu de l'attachement des *Cahiers* à son œuvre ?) Un article aussi dense (huit pages, sans publicité) que celui de Scarpetta dans *Positif* (horreur !) n'est-il plus possible aux *Cahiers ?*

5. Il n'y a pas beaucoup de bons films, cela n'est pas de votre faute. D'où, pour faire 90 pages, un certain déballage : tennis, football, jeu vidéo, DVD, télévision... Godard le disait dans vos colonnes (n° 138) : *« Les* Cahiers *ont gardé un style à part. Seulement, ça ne les a pas empêchés de baisser. A cause de quoi? De qui? Je crois que c'est dû avant tout au fait qu'ils n'ont plus une position à défendre. »*

Pascal Dumont, *Paris*

[NOTRE RÉPONSE

Il est toujours un peu triste de décevoir un *« vieil abonné »*. Votre courrier appelle cependant quelques précisions :

1. Les *Cahiers* sont peut-être, dans l'esprit de beaucoup, une institution, mais contrairement à d'autres, il s'agit d'une revue non subventionnée, qui vit de ses propres ressources : abonnements, ventes au numéro et recettes publicitaires. Ces dernières augmentent et ne concernent plus seulement le cinéma. Avec cette nouvelle formule, la pagination courante passe de 84 à 100 pages... et exceptionnellement à 124 pour le numéro que vous avez entre les mains, en raison de la publicité... afin de préserver le contenu rédactionnel.

2. Vous avez pu être choqué par le portrait de Besson (n° 546). Mais la photo de Luis Buñuel en couverture du même numéro est-elle, selon votre définition, une *« couverture alléchante »* ?

3. Après le festival de Cannes, il arrive que plusieurs textes se réfèrent au même film et qu'un article transversal en évoque plusieurs. C'est volontairement que nous avons limité les textes critiques pour procéder à des choix, nos *« coups de cœur »*. Parmi eux, celui sur *La Captive*, dont il est longuement question dans ce numéro. Quant aux autres films, vus à Cannes, les *Cahiers* en parleront à leur sortie.

4. Les *Cahiers* ont aimé *Le temps retrouvé*. Ils ont moins aimé *Jessie*, où la machine Ruiz fonctionne à vide. Sur ce point, nous n'avons pas changé d'avis. La critique d'un film n'a pas à être l'otage d'une œuvre, quelle que soit la valeur qu'on lui accorde.

5. Il y a beaucoup de bons films à notre avis. Récemment : *Space Cowboys*, *Kippour*, *Yi Yi*, *La Captive*, *Esther Kahn*... Reprocher aux *Cahiers* de faire du remplissage avec le tennis, les jeux vidéo ou le DVD est surprenant. Oui, les *Cahiers* souhaitent accompagner le cinéma sous toutes ses formes, à travers ses mutations. C'est une position, parmi d'autres, que nous avons envie de défendre...

les Cahiers]

www.cahiersducinema.com

Les Cahiers ouvrent leur site Internet

Vous pourrez retrouver sur le nouveau site des *Cahiers du cinéma* certains des éléments de la revue, ainsi qu'une production originale.

Au sommaire ce mois-ci :

Entretien filmé avec Jack Cardiff, chef opérateur, par Cédric Anger et Nicolas Saada.

Rétrospective Tod Browning
Ce qui arrive à Lon Chaney, par Pierre Alféri.
Le visage muet, par Vincent Héristchi.
Filmographie commentée.

Clint Eastwood
Entretien sonore, par Nicolas Saada et Serge Toubiana.
Space Cowboys, par Yann Dourdet.
Cinq fragments sur Eastwood, par Emmanuel Burdeau.
La critique d'Olivier Joyard.

Jean-Claude Rousseau
La Vallée close, Les Antiquités de Rome.
Notes de travail, par Jean-Claude Rousseau.
Keep in Touch, court-métrage.

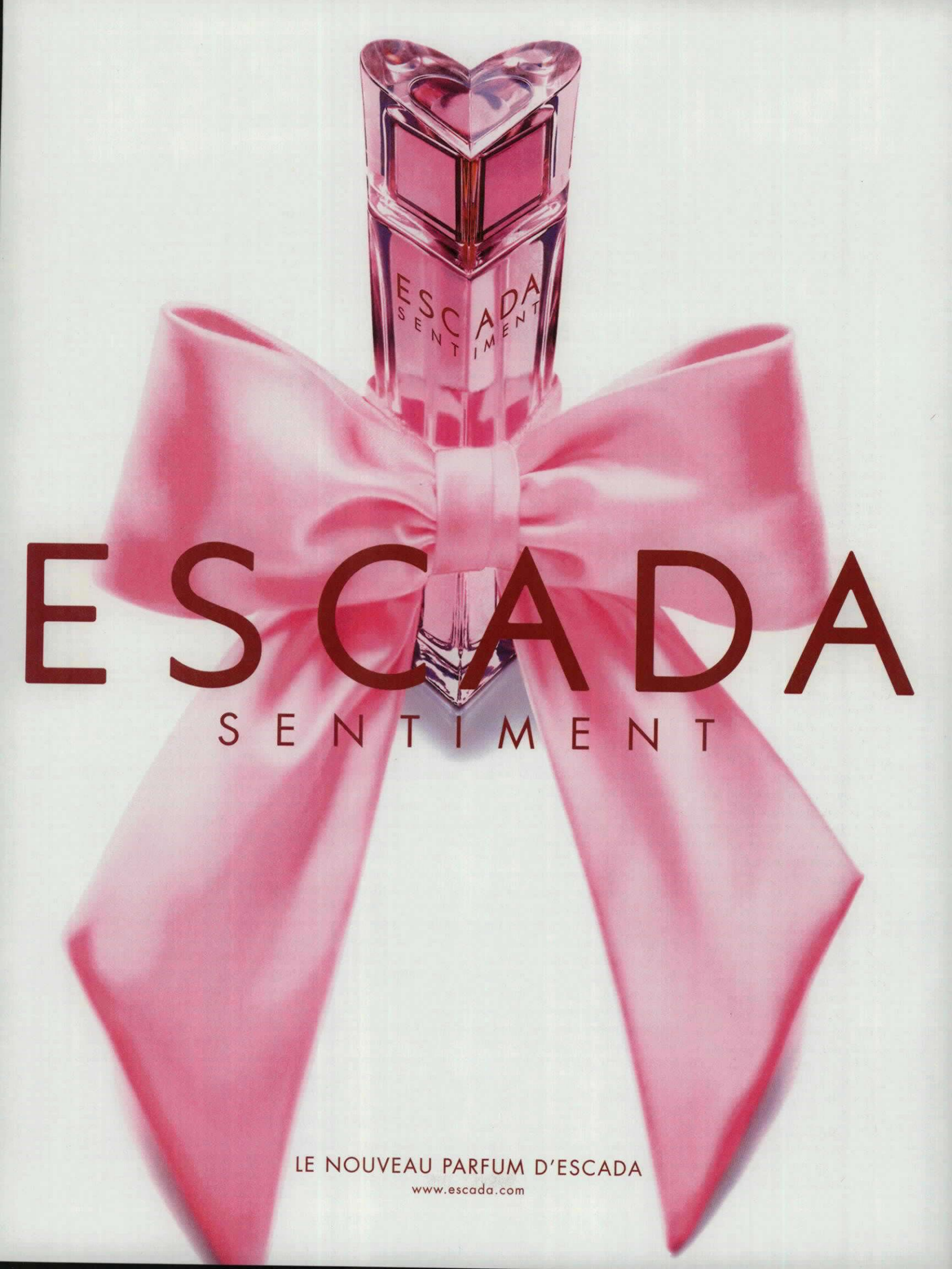
Chronique du Web
Sur la Toile il n'y a rien (le court-métrage), par Sylvain Coumoul.

Web art
Making « Internet » history, par Alison Gingeras, mis en page par Patrick Bernier et Olive Martin.

Un, deux, trois
Analyse de trois plans de *L'Homme-léopard* de Jacques Tourneur, par Stéphane Delorme.

Le « truc » de la semaine
Electra Glide in Blue (James William Guercio), par Stéphane Delorme.

Sorties
Esther Kahn (Arnaud Desplechin) – critique, par Yann Dourdet.
La Captive (Chantal Akerman) – le dernier plan, par Stéphane Delorme.
Notes, par la rédaction.


ESCADA
SENTIMENT
ESCADA
SENTIMENT
LE NOUVEAU PARFUM D'ESCADA
www.escada.com

Nous passerons tant d'heures sous les sunlights

Entre août et rentrée, le cinéma où on ne l'attend pas : en sous-sol, dans un hasard de montage entre le livre de Jean-Jacques Schull et un film de Garrel…

par THIERRY JOUSSE

1. *Passage à la couleur*

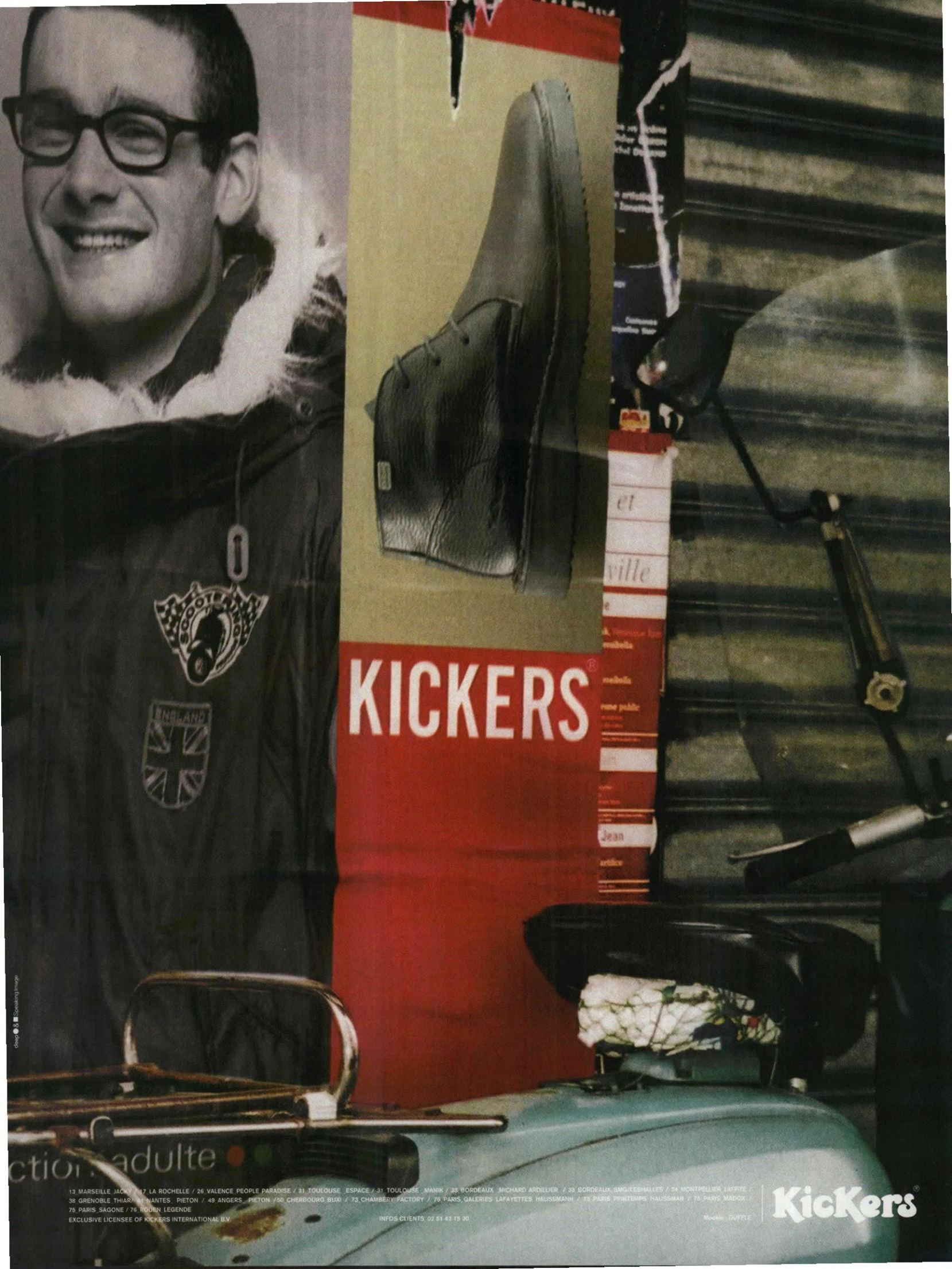
■ Un matin, à la station de métro République, en levant la tête, je découvre que les écrans de contrôle des flux de circulation d'usagers sont passés, sans prévenir, du noir et blanc à la couleur. C'est une petite épiphanie de rentrée, un léger vacillement du sens, un petit phénomène inaperçu comme on les aime… Contrairement à ce qu'on pourrait croire, la couleur n'ajoute pas ici d'effet de réalité mais nous amène directement vers la fiction. Cette masse indifférenciée dont je fais partie chaque jour est, par la grâce de la couleur, devenue du cinéma, une fiction documentée qui n'est vue par personne mais qui nous regarde ou plutôt nous environne d'une manière troublante. On ne sait pas qui veut ces images, ni ce qu'elles veulent, ni quelle est exactement leur valeur d'usage, encore moins leur valeur d'échange… On ne sait pas non plus où elles vont. Il n'y a pas même d'effet de miroir, pas même la reconnaissance d'un visage, juste une fiction anonyme qui chemine hors de notre regard mais en couleurs. Rien n'a changé et pourtant, tout a changé. Le matin, à République, ne sera plus comme avant…

2. *L'Europe des écrans*

■ A la station Europe, le dispositif est un peu plus raffiné. Quelqu'un a eu l'idée lumineuse, ou plutôt pixellisée, d'incruster une poignée d'écrans sur les deux quais. Chaque écran diffuse en continu des images fluides tournées dans toute l'Europe, en Italie, en Irlande, en Allemagne, etc. C'est un environnement ultra-urbain qui n'intègre que des images archaïques, mariages, paysages maritimes, vignes cheminant dans la campagne… Un réseau d'images conventionnelles destiné à nous faire comprendre à quel point nous sommes tous semblables, à quel point nous sommes tous des Européens, à quel point nos rêves de citadins déracinés, déréalisés, sont les mêmes partout… Ces images oscillent entre le mobilier urbain et l'architecture domestique. Elles désignent notre plus petit commun dénominateur à tous. Elles nous donnent à voir une illusoire profondeur de champ et de temps. Elles nous acclimatent à la rentrée, au travail, ont pour mission de rendre notre quotidien supportable, nous font l'effet d'une cure de tranquillisants, d'antidépresseurs, d'une camisole chimique… Elles sont comme un petit Tout fusionnel, un bain amniotique *communicationnel* dans lequel on se baignerait virtuellement. Citoyen-usager du métro, si tu veux panser tes plaies, régénérer tes cellules à la source du tourisme virtuel, te dédoubler au miroir de ces images volées au temps réel, poursuivre tes vacances par incrustation, viens donc faire un tour à la station Europe, tu ne le regretteras pas…

3. *Servitude volontaire*

■ Donc, malgré les apparences, c'est la rentrée. Une période qui incite à la démission, qui donne furieusement envie d'être contre-productif, de se cacher, de fuir le bruit informatif ►


KICKERS®
ENGLAND
adulte
13_MARSEILLE_JACKY / 17_LA ROCHELLE / 26_VALENCE_PEOPLE PARADISE / 31_TOULOUSE_ESPACE / 31_TOULOUSE_MANIK / 33_BORDEAUX_MICHARD ARDILLIER / 33_BORDEAUX_SMG/LESHALLES / 34_MONTPELLIER_LAFFITE / 38_GRENOBLE_THIARA / 44_NANTES_PIETON / 49_ANGERS_PIETON / 50_CHERBOURG_BUXI / 73_CHAMBERY_FACTORY / 75_PARIS_GALERIES LAFAYETTES_HAUSSMANN / 75_PARIS_PRINTEMPS_HAUSSMANN / 75_PARIS_MADOX / 75_PARIS_SAGONE / 76_ROUEN_LEGENDE
EXCLUSIVE LICENSEE OF KICKERS INTERNATIONAL B.V.
INFOS CLIENTS_02 51 43 15 30
Modèle : DUFFLE
KicKers®

ambiant. Difficile tout de même d'y échapper, surtout quand vient le moment, au début du mois de septembre, où, comme chaque année, la bonne ville de Deauville se transforme en principauté américaine. Il y a quelque chose de profondément provincial dans cette métamorphose, sauf qu'on ne sait absolument plus si c'est la côte normande qui devient, à cet instant, le 54e Etat américain, ou l'ensemble du cinéma américain qui est, d'un seul coup, l'espace d'une décade, transformé en plage normande où l'on peut débarquer en toute quiétude... Tout de même, l'existence du festival de Deauville, institution reconnue d'utilité médiatique par tous les médiateurs, ne lasse pas d'étonner, tant elle dévoile un profond désir d'être américain et met en lumière un paradoxe très français. A longueur d'année, on nous répète que le cinéma américain nous menace, qu'il nous dérobe des parts de marché, qu'il envahit notre espace vital, culturel, cinématographique, alors qu'on sait très bien que les majors françaises ont toutes conclu, depuis bien longtemps, des accords avec leurs homologues américaines et que la santé supposée du marché français repose précisément sur cet équilibre capitaliste finalement assez stable. Deauville est l'expression même de ce *deal* faustien fondé sur un principe de servitude volontaire redoutablement efficace et assez ambivalent. Au moins, le festival le plus prisé par les télés, derrière Cannes, a-t-il le mérite de ne pas mentir sur les intentions véritables qui animent ceux qui gouvernent nos salles.

4. *L'exception Harry*

■ Dans l'ancestral face-à-face franco-américain, un film, sorti au beau milieu du mois d'août précédé d'une rumeur ô combien flatteuse, fait précisément figure d'outsider. Il y avait *Dirty Harry*, dont la séduction était fondée sur le principe d'un mal qu'on tentait de faire passer pour un souverain bien, voici l'ami Harry, celui qui vous veut du bien, c'est-à-dire du mal, un monstre engendré par le sommeil de la raison qui remplit de joie ses spectateurs transportés par l'éternel retour du film de genre à la française. En réalité, le succès d'*Harry* tient beaucoup à la part d'inconscient américain qu'il trimbale avec lui. D'une part, Dominik Moll, par l'intermédiaire de sa créature Harry qui réalise les désirs de tout un chacun, ose pratiquer la direction de spectateur, une forme d'art balisée par les Américains et franchement peu prisée des cinéastes français. D'autre part, il y a, dans *Harry*, une présence fantomatique américaine qui vient de loin, d'un temps où les cinéphiles français pouvaient aimer le cinéma américain en toute innocence, d'un temps où les effets spéciaux en étaient encore à l'âge de pierre, d'un temps où les personnages étaient encore au centre de la plupart des films venus d'outre-Atlantique. Dans sa manière de faire fructifier la nostalgie de cet héritage cinéphilique, Moll est assez proche de Truffaut, lorsqu'il se frottait au film de genre. Il lui manque encore simplement la part profondément pathologique qui fait tout le prix de *La Sirène du Mississipi* ou de *La Femme d'à côté*...

5. *Ingrid pour toujours*

■ Dans la déferlante de la rentrée, il demeure possible, à côté d'Harry, d'élire une figure plus secrète, plus marginale, plus flamboyante aussi. Celle d'Ingrid Caven, par exemple, héroïne fassbinderienne et épouse du grand Rainer, qui donne son titre au dernier roman de Jean-Jacques Schuhl, un écrivain rare qui n'avait rien publié depuis plus de vingt ans. *Ingrid Caven*, le livre édité chez Gallimard dans la collection « L'infini » dirigée comme il se doit par Sollers, est aussi un des plus beaux films du moment, une déflagration de séquences montées comme une série de cut-up et hantées par des fantômes qui ne cessent de venir à notre rencontre.
Les fantômes : Fassbinder, donc, et Jean-Pierre Rassam, *alias* Mazar dans le livre, fascinante figure qui traverse les années 70 comme un fulgurant météore, aristocrate et voyou, saint et martyr, producteur de *La Grande Bouffe*, des films de Jean Yanne ou de *Lancelot du lac*... Deux morts fauchés en plein vol au début d'une décennie honteuse de ses origines, les années 80, qui marque un changement de socle, la liquidation d'un passé encore tout proche et à partir de laquelle rien ne serait plus jamais comme avant. De cette fracture profonde, incarnée jusqu'à la pulsion suicidaire par ces deux ogres, le livre, où l'on croise aussi Werner Schroeter, surnommé le Baron, prend acte en tournant autour d'un ange qui capte splendidement la lumière, Ingrid Caven évidemment, et en inventant sa propre forme, vrillante, désordonnée, musicale, à des années-lumière du tout-venant du roman français. Ce livre est hanté par le cinéma comme peu l'ont été avant lui, tout en demeurant irréductiblement de la pure littérature. Une preuve, piochée au hasard : « *Elle avait tant aimé, elle aimait tant, elle aime encore tant le bruit de la caméra, le doux petit bruit, l'intervalle entre le* « Moteur » *et le* « Coupez », *un temps, un espace différent, sacré, ça lui rappelait la rumeur dans les églises, et elle reliée par des fils invisibles à une machinerie complexe aux rouages humains*... »

6. *Poussières d'étoiles.*

■ Il y a des hasards objectifs qui ne trompent pas : au fil de la lecture du roman de Jean-Jacques Schuhl, une phrase me saute aux yeux, au beau milieu de la page 115, *Elle a passé tant d'heures sous les sunlights*... Le titre d'un film de Philippe Garrel que je viens de découvrir (après l'avoir rêvé pendant des années) quelques jours plus tôt, à la Cinémathèque, un vendredi soir de la fin du mois d'août, comme un spectateur qui se glisse dans une salle et en ressort transformé pour le restant de ses jours... Voilà un bel effet de montage comme on les aime : le rapprochement impromptu entre deux œuvres qui travaillent la même matière morte-vivante, vampirique, entre chien et loup, recréant l'hallucination d'une vie secrète et grouillante... Dans la trajectoire de Garrel, ces *sunlights* occupent la place de l'ultime film maudit, cubiste en diable, dernier saut dans l'abstraction lyrique, comme un carnet de notes en lambeaux, arrachées, envolées, un miroir brisé dont on aurait recollé les mille et un fragments dans le désordre, une constellation de ritournelles qui ne cessent de se dissoudre et de renaître, une théorie de motifs qui forment le soubassement fragile, remuant, tordu, brut de tous les films à venir de Garrel, ceux qui appartiendront, comme il le dit lui-même, à sa période figurative, dont Nico serait, tels Fassbinder et Rassam chez Jean-Jacques Schuhl, le fantôme tutélaire et obsédant, venu d'un temps fondamentalement déraisonnable, révolu et pourtant omniprésent... Qu'en cette rentrée ce temps revienne, presque clandestinement, est un bon signe : signe que nous ne sommes pas encore tout à fait mûrs pour l'eldorado des écrans d'Europe et le présent perpétuel qu'ils nous font miroiter. Signe que les *sunlights* sous lesquels nous avons déjà passé tellement d'heures ont encore de beaux jours devant eux... ■

RCS Nanterre B 402 805 527

Design Award Winner 2000

EISA AWARDS
EUROPEAN FLAT TV SYSTEM 1999-2000
Philips 42 PF 9952

Elu Flat TV de l'année.

Flat TV Philips
La nouvelle façon de regarder la télévision.

Philips Flat TV. La nouvelle façon de regarder la télévision.

Avec une qualité d'image exceptionnelle, le Flat TV Philips est un téléviseur si mince que vous pouvez l'accrocher au mur comme un tableau.

PHILIPS

Faisons toujours mieux.

LA CAPTIVE

Le temps retrouvé de Chantal Akerman

PHOTO : MARTHE LEMELLE / CORBIS / SYGMA

PHOTO : MARTHE LEMELLE / CORBIS / SYGMA

par BERNARD BENOLIEL

S'il est un pari un peu fou, c'est bien celui d'adapter Proust (*La Prisonnière*). Chantal Akerman s'y est attelée, parvenant, par un détour imprévisible du côté de chez Hitchcock et Kubrick, à représenter et dramatiser l'obsession de Simon (Stanislas Merhar) pour Ariane (Sylvie Testud). Surtout, elle y parvient en retrouvant les accents du cinéma moderne des années 70 : dans le jeu des comédiens, le choix du plan-séquence et de la frontalité et la violence faite au naturel. Cet inclassable film contemporain en costumes nous captive.

■ *Ariane (Sylvie Testud) aime Simon (Stanislas Merhar) d'une manière qui lui est étrangère. Elle accepte de jouer le jeu de l'homme, tant qu'elle le peut.*

Un homme aime une femme, maladivement. Comment filmer cette pensée ? Comment donner forme à un film sur l'obsession ? En imaginant ce film soumis lui-même aux lois de l'obsession. En proposant d'emblée un dispositif, comme une miniature ou une poupée russe, que le film ensuite déploiera, mais toujours à l'identique, en répétant le dispositif en série, en ressassant figures, postures, lieux, situations et paroles, en faisant se succéder les plans et les séquences à la manière des vagues de l'océan. Ressac permanent d'un désir qui voudrait rencontrer son objet mais ne peut que faire systématiquement retour sur lui-même.

Comment faire avancer quand même un récit malgré l'impératif de la répétition ? En décrivant l'obsession comme une dépense physique, littéralement une mise en marche. En donnant à voir et à comprendre toutes les facettes de l'obsession : l'arbitraire de son choix d'objet (cette femme ou une autre), sa dynamique (plaisir, exaltation, jouissance), sa dépression (spirale, puits sans fond). En impliquant le spectateur dans ce jeu du regard, du vu et du caché, jusqu'à lui tendre un miroir dans lequel il reconnaisse sa pulsion. L'envoûtement alors vient de là : de ce que cet invraisemblable programme, et bien plus encore, soit tout entier réalisé, sans forcer le trait, équilibre miraculeux (bressonien serait un synonyme) de toutes les parties en présence, bonheur d'invention de chaque séquence qui nous laissent au final comme l'homme du film, et bien au-delà de la fin du générique de fin, tremblant et autre. *La Captive,* c'est sûr, est de ces films qui n'en finiront plus de décanter en nous, obsédés à vie par le vain espoir de percer un jour son secret magnifique.

La Captive s'ouvre sur Simon regardant un film Super 8, exact modèle réduit du film en 35 millimètres qui va suivre.

A l'origine donc, un dispositif. Juste après le plan-générique qui fait le point, de nuit, sur la mer, vient à l'écran un film Super 8, très exactement le modèle réduit du film en 35 millimètres qui va suivre. C'est un film de vacances, toujours en bord de mer, de jour cette fois. Des femmes se baignent, jouent, entrent et sortent de l'eau. Femmes entre elles que la petite caméra ne différencie pas d'abord, avant d'en distinguer deux, puis nettement une, ►

PHOTO : MARTHE LEMELLE / CORBIS / SYGMA

■ *Après la poursuite au musée. Des femmes entre elles, une femme (Sylvie Testud) juste pour lui (Stanislas Merhar).*

avec l'insistance d'un gros plan. A ce moment apparaît l'unique spectateur – dans le film – de cette projection privée. Il regarde de tous ses yeux, passe et repasse déjà un fragment (mais est-ce même la première projection ?), puis abandonne sa place à côté du projecteur pour s'asseoir devant l'image. Sa silhouette ressemble alors à une ombre chinoise sur fond marin, une photo détourée, comme un mauvais trucage, un collage visible, une transparence ratée. Sa position redouble son impuissance : quand il a filmé ces images, il n'était déjà pas du côté des femmes mais du côté de la caméra et, cette fois encore, il ne peut franchir la frontière, obligé de rester là, tout près mais à distance. Obligé en quelque sorte de mesurer, à son corps défendant, l'écart définitif entre les sexes. La position dit aussi son fantasme : le fondu, la fusion, faire corps avec elle(s), non pas traverser l'écran (depuis *Les Carabiniers* au moins, on sait qu'il n'y a rien derrière, sauf un mur) mais entrer dans l'image, rejoindre l'objet rêvé dans son espace, ne faire plus qu'un avec la femme-océan.

Dès ce plan, dès la première séquence, tout est dit de ce que sera la forme du film, tout est dit de l'unique injonction qui va régner en maître sur la vie de l'homme (Simon), même dans les moments où il croit pouvoir s'en déprendre, lui le vrai prisonnier de cette fausse captive : s'approcher de la femme (Ariane), la suivre partout où elle va, elle qui sans cesse, naturellement, sans jamais fuir, d'un pas toujours égal, échappe à ce regard frontal, insistant, questionneur, aveugle, en quittant le plan par le fond (sa chambre au bout du couloir, la fenêtre dans le fond du musée, la mer jusqu'à l'horizon). La ligne de perspective est le fil d'Ariane, pure image de femme, Gradiva soudain funambule. Alors quand Simon, au dernier plan du film, sur l'eau, vient vers nous en barque depuis le fin fond de l'image, du plus loin au plus près, jusqu'à passer sous le cadre et, en somme, entrer dans la salle de cinéma, on se dit qu'il rejoint sa place initiale (devant l'écran) ; on se dit qu'il n'a rien fait d'autre qu'aller et venir, comme un balancier, un essuie-glace ou un marcheur imaginaire, le long d'un chemin tracé par son œil hypnotisé. Simon ou l'aventure d'un regard au pays de la profondeur de champ (on pense souvent à Antonioni pendant *La Captive*, à *Identification d'une femme* bien sûr mais aussi à *Blow Up*, cette aventure interminable de l'œil).

Même dans les moments où il croit pouvoir s'en déprendre. Simon est le vrai prisonnier d'Ariane et elle, une fausse captive.

Ariane est loin d'être une pure idée, sans existence physique. Au contraire, elle marche, respire, sue, parle, chante, aime Simon (simplement d'une manière qui lui est à tout jamais étrangère), jamais ne se refuse à lui, comprend beaucoup de ce qui se passe, accepte de jouer le jeu de l'homme, tant qu'elle le peut, sans ►

la moindre trace de petite perversité, sera finalement la seule à agir vraiment. Peut-être même, des deux, est-ce elle qui aime le plus. Mais Simon ne peut la voir ni l'avoir, car cette femme n'est pas seulement réelle *et* imaginaire, elle est aussi mythologique. En fait, Ariane serait plutôt Aphrodite, déesse du désir, surgie nue de l'écume de la mer et à qui il suffit de se baigner pour recouvrer sa virginité. Ariane entre et sort de l'eau comme d'autres de leur lit, juste vêtue en quelque sorte de ses sublimes talons aiguilles d'un gris de miroir, comme Aphrodite de sa seule ceinture d'amour. C'est en cela que la scène au musée est essentielle. Pas seulement parce qu'elle rejoue celle de *Vertigo* où Scottie suit Madeleine jusque devant le tableau de Carlotta. Mais parce qu'aussi il se joue là quelque chose qui n'appartient qu'à *La Captive*. Au cours de sa déambulation, Ariane tombe en arrêt devant une sculpture : un buste de femme, certes au chignon très hitchcockien, mais dont la base du cou, si nette et lisse, surgit de l'informe du bloc de marbre blanc, émerge d'une écume de pierre. Ariane est captivée par une image de sa naissance. Moment de vérité du personnage puisque se rencontrent alors la femme réelle et la femme mythique, sans qu'interfère la femme imaginaire. A la différence de *Vertigo* où la pose de Madeleine devant le tableau de « son ancêtre » était un dispositif en trompe-l'œil, un faux acte de naissance, exhibé seulement pour piéger celui qui fait profession de voir et de savoir, Ariane elle, exceptionnellement, n'est pas à ce moment-là sous le regard de Simon qui s'est retiré, avec grâce, la laissant seule.

Captivée par une image de sa naissance. Ariane tombe en arrêt devant un buste de femme. Moment de vérité où se rencontrent la femme réelle et la femme mythique.

Si Ariane peut contempler et reconnaître là une image de sa naissance, c'est qu'elle est déjà née, peut même renaître et disparaître sans cesse, éternellement vivre et mourir. Si l'autre ne le peut pas – cela, Ariane le comprend parce qu'elle a plus d'âge que lui –, c'est qu'il n'est pas encore né à lui-même. Rêvant d'un espace chaud et indivis, empêtré dans un monde sans miroir, théâtre d'ombres et d'images, Simon n'est pas encore sorti de la caverne platonicienne. Il en donne des preuves, sans arrêt, il ne peut même faire que cela. Cette grande maison, figée et qui semble en travaux pour longtemps, dont il ne sort que rarement, précisément allergique au monde du dehors. Ou cette tentative de rupture ; moment parfait, mouvement génial du film qui paraît s'ouvrir à autre chose qu'à la répétition, veut dessiner une nouvelle figure mais finit quand même par ressembler à un cercle fermé, ajoutant seulement une volute à l'hélice et un anneau à la spirale. Simon donc, veut « rompre », briser l'enchaînement, il le dit à Ariane, la conduit ailleurs, lui redit en chemin sa décision, veut comprendre cependant, la questionne encore sur son désir de femme, retrouve – s'il l'a jamais perdu un seul instant – le cours de son désir à lui et, finalement, revient avec elle d'où il était parti. Illusion d'une action, mouvement sur place, tour de circuit. Simon ne veut pas (s')en sortir. C'est Ariane qui devra tout faire. ►

VIENNALE
VIENNA INTERNATIONAL FILM FESTIVAL
13–25 OCTOBRE

«Ich verstehe von Politik nichts», sagte Karl.
«Das ist ein Fehler», sagte der Student.
«Aber abgesehen davon haben Sie doch Augen und Ohren.»

Franz Kafka, *Der Verschollene*

VIENNALE *A-1070 Wien, Siebensterngasse 2 • Tel +43/1/526 59 47 • Fax +43/1/523 41 72 • office@viennale.at • www.viennale.at*

RENCONTRE

Sylvie Testud ou la certitude du doute

LE MIRACLE DE *La Captive* DOIT BEAUCOUP À SA PRÉSENCE ABSENTE. ELLE N'EXPLIQUE RIEN ET CITE CLAUDEL : « IL FAUT PERDRE CONNAISSANCE. »

■ Une silhouette fine égarée dans un personnage opaque et cristallin : la belle apparition de Sylvie Testud dans *La Captive* tient à l'équilibre construit, avec Stanislas Merhar (Simon), son partenaire, et Chantal Akerman, entre des forces qui auraient pu l'épuiser. Mais l'actrice révélée par *Karnaval* de Thomas Vincent (1998) a inventé, au prix d'un travail fou, un jeu de perdition, certaine d'y trouver les conditions de sa liberté. *« Longtemps, j'ai essayé de comprendre le rôle d'Ariane et le film. Mais pour faire vivre ce personnage qui refuse de se définir, et pour qu'existe ce refus que je trouve sublime, j'ai renoncé. Une réplique du* Partage de midi, *de Claudel, l'explique bien :* "Il ne faut pas comprendre, dit Isé à Misa, il faut perdre connaissance." »

Dans *La Captive,* Ariane est ce sur quoi bute Simon, *« seul devant des femmes qui ne lui répondent pas » ;* une forme transparente *« que pourtant on ne traverse jamais. C'est un personnage libre, surtout pas passif, qui évolue avec fluidité dans un univers de non-décision. C'est beau de ne pas décider. Seule, je n'aurais pas eu la force de mettre ce principe en application. Chantal m'y a aidée. Elle disait souvent :* "Je vois ce que tu veux faire" *sur un ton de quasi reproche, car son désir de ne pas comprendre les gens totalement est très fort. »* Entre Akerman, rêvant *La Captive* depuis des années, et Simon, *« avec toujours le même film dans la tête à l'intérieur du film »,* on imagine l'étrange position d'Ariane/Sylvie Testud : *« Ariane est un pont, par lequel Simon veut comprendre tout l'univers des femmes. Comme elle, j'ai accepté d'être entre les deux, sans occuper la chaise de la femme ou celle de l'homme. »*

PHOTO : CAROLE BELLAICHE / CORBIS / SYGMA

Après « La Captive », Sylvie Testud tient l'un des deux rôles principaux dans « Les Blessures assassines », de Jean-Pierre Denis, qui sort 15 novembre.

Une telle sûreté dans le « non-choix », que Sylvie Testud porte dans le film à un niveau de subtilité peu commun, est née d'un conflit permanent et fructueux entre théorie et pratique, évident dès les premiers contacts avec la cinéaste : *« Les répétitions ont été une suite de petits exercices qu'il a fallu ensuite oublier, voire trahir. Chaque scène était reprise longuement, jusqu'à sentir qu'un monde pouvait naître à partir de nous trois. Un peu comme des buvards, Stanislas et moi avons aspiré l'univers de Chantal sans le digérer. Elle ne nous demandait rien sur le texte de Proust, que nous n'avions pas lu. Elle n'est pas du genre à dire :* "Voici des rails, empruntez les." *Elle construit les rails et attend d'être surprise en plus. Elle nous utilisait comme des vibratos, posait des questions, inventait un cadre, étudiait nos réactions. Si elles ne lui plaisaient pas, elle les oubliait et nous passions à autre chose. Lors du tournage, qui a commencé juste après, nous nous sentions légers. Dans la scène où Simon dit à Ariane :* "On ne va plus jamais se revoir", *j'aurais, en tant qu'actrice, réagi avec une pointe d'amertume. Là, il me fallait rester souple, dire :* "D'accord..." *très simplement, sans souci de contradiction. Chantal parlait souvent d'intérieur, d'extérieur, de choses senties et vécues par elle que ni moi ni Stanislas n'avons encore eu le temps de vivre. J'ai 28 ans. Je me sentais écrasée par tant d'expérience. Je suis toujours restée un peu dépassée, ce qui était bon pour le film. »*

Ne pas construire un personnage directement par les mots où par la pensée exige cependant d'en définir l'allure et les postures. Ce qui fut longuement fait : *« Chantal travaille beaucoup les sensations et les détails. Elle m'a demandé de porter des talons hauts, alors que dans la vie, je suis en baskets. Pour elle, mon inconfort serait sans importance si je trouvais une démarche à moi. Il y avait aussi les robes, très près du corps et en même temps fluides, dans le genre de celles que portait Hepburn. Tout cela m'a donné une liberté que je n'aurais pu trouver si Chantal m'avait simplement demandé d'être légère. Pendant tout le film, Stanislas et moi nous en sommes remis à elle, qui, sans qu'on s'en rende compte, nous a guidés, un peu à droite, un peu à gauche, jusqu'à nous laisser trouver un lieu où nous étions libres à l'intérieur de ce qu'elle imposait. Nous entrions et sortions du film avec tranquillité. C'est horrible à dire, mais quel plaisir pour un acteur*

de poser son cerveau à l'entrée du plateau ! »

Que faire alors des mots ? *« En commençant le travail sur la diction, j'avais l'impression de réciter mécaniquement du Ponge au collège. Car c'est bien de poésie qu'il s'agit. Pour ne pas restituer du texte quelque chose d'ampoulé, j'ai dû oublier la dictature de la lecture bien faite, être sûre que les mots étaient plus que des idées ou des idéogrammes, c'est-à-dire des sentiments. Dans la vie, pour exprimer un malaise, on chuchote ou on crie :* "Je me sens mal". *Chantal, pour exprimer un malaise, met en place une situation et nous demande, pourquoi pas, de rester muets. Je trouve ça très beau. Donner quelque chose d'autre aux mots ne veut donc pas dire développer leur effet psychologique sur les personnages mais les allier aux décors, aux rythmes, aux silences : ces grandes balades en voitures, ces moments où Simon est seul, ces longs dialogues entre nous. Le texte est tout cela. Pour le rendre aussi élégamment, Chantal travaille beaucoup. Comme avec les grands musiciens, ça ne se voit pas. »*

Elles portent, les phrases de Sylvie Testud, prononcées avec la certitude du doute. Ancienne élève du conservatoire, lectrice intensive de théâtre, voyageuse, ex-hockeyeuse sur glace, ex-cavalière, ex-danseuse, elle est déjà hostile à l'idée de rentrer dans la carrière. *« Terrienne dans* Karnaval, *légère dans* La Captive, *c'est être schizophrène. Mais je ne fais pas un métier où il est possible de se dire qu'on va finir sa vie bien. On donne trop de soi. Je ne voulais pas choisir entre mes passions. Maintenant, j'ai quinze vies et le droit de mentir. Je n'ai pas le souci que les gens me comprennent, pas plus que je n'ai envie de comprendre ce métier. Pour moi, il n'y a pas de centre. Chaque visite d'un pays, d'une ville, me fait penser que je pourrais y vivre. Bien sûr, on ne peut pas être nomade à ce point-là. Il faut un mode de conduite. Le mien est de savoir ce que je ne veux pas. »*

Olivier Joyard

PHOTO : MARTHE LEMELLE / CORBIS / SYGMA

■ *Simon, allergique au monde du dehors, ne sort que rarement de sa grande maison.*

Déjà, il y a eu ce moment particulier dans la voiture où, encore une fois et longuement soumise au regard et à la question, elle avoue à Simon qu'elle est très heureuse – il faut la croire absolument – et, aussitôt après, dit son envie de conduire. Elle rompt avec le ressassement infini de l'obsession, avec la durée du plan-séquence. Elle fait la coupe du plan, elle tranche, en douceur, suspend ainsi, le temps du raccord et de la reprise, la douleur infatigable de celui qu'elle aime. C'est peut-être là qu'elle prend les choses en main, histoire et film confondus, comme on dit « prendre le volant ».

Au dernier plan, Simon sur sa barque, hagard, tremblant, seul, le cheveu collé, enroulé dans un linge comme l'enfant dans ses langes, n'est pas seulement un mort-vivant, il est né aussi.

C'est peut-être là, dans cette petite rupture apparemment anodine de l'énonciation, qu'elle décide de la fin. La nuit, la mer, retour au premier plan du film, retour à l'origine et au noir. Sa disparition dans l'océan est-elle un accident ? Ou a-t-elle accepté de s'évanouir dans la nature pour qu'il ne *s'abîme* plus, pour le libérer enfin d'elle, lui donnant *in fine* la seule preuve possible de son amour ? N'est-ce pas une sortie d'obsession que d'imaginer une fin ouverte ? Alors au dernier plan, Simon sur sa barque peut bien ressembler à Scottie surplombant le corps inanimé de Madeleine, encore une fois le remploi hitchcockien ne produit pas de la copie mais de l'inédit : Simon, hagard, tremblant, seul, le cheveu collé, enroulé dans un linge comme l'enfant dans ses langes, n'est pas seulement un mort-vivant, il est né aussi. Sorti des limbes de l'image, il regagne la rive. Comme lui qui échappe au cadre, le spectateur, jusque-là en suspens, quitte l'écran, sort de la salle et, rendu à lui-même, un peu changé aussi, renoue avec la pesanteur et semble se diriger autrement dans ce qu'on peut bien appeler alors le temps retrouvé. ■

LA CAPTIVE

France, 2000	
Réalisation :	Chantal Akerman.
Scénario :	Chantal Akerman, Eric de Kuyper, d'après *La Prisonnière* de Marcel Proust.
Image :	Sabine Lancelin.
Son :	Thierry de Halleux.
Décors :	Christian Marti.
Montage :	Claire Atherton.
Interprétation :	Stanislas Merhar, Sylvie Testud, Olivia Bonamy, Liliane Rovère, Françoise Bertin, Aurore Clément.
Production :	Gemini Films, Arte France Cinéma.
Distribution :	Gemini Films.
Durée :	1 h 48.
En salles :	**depuis le 27 septembre.**

HITCHCOCK, KUBRICK, PROUST ET LE THRILLER, C'EST L'ALCHIMIE AKERMAN, AU CŒUR DU CINÉMA MODERNE DES ANNÉES 70.

L'œuvre au noir

par STÉPHANE DELORME

Si *La Captive* surprend tellement, c'est parce qu'elle déborde les territoires prévisibles de sa réalisation : d'un côté le cinéma d'Akerman (et donc une destinée possible de la modernité), de l'autre *La Recherche* (et donc le pari toujours un peu fou *d'adapter* Proust). Mais Akerman est partie chercher ailleurs un troisième élément qui enrichit la complexité du projet : le cinéma américain. *La Captive* est presque un thriller, qui dès les premières images nous prend à la gorge et ne nous lâche plus.

Dans cette mise en scène dramatique de l'obsession et de l'errance, le premier cinéaste rencontré est Hitchcock. On se souvient que dans *Immemory,* Chris Marker avait fait se rencontrer Proust et *Vertigo* autour du nom de Madeleine qui cristallisait la recherche du temps perdu. Chantal Akerman au contraire gomme tout vertige temporel et ne conserve du film d'Hitchcock que la trace de l'obsession. Simon suit Ariane, qui le perd dans son labyrinthe, avec la même obstination maladive que Scottie dans les rues de San Francisco. La reprise inattendue de la filature de *Vertigo* permet à Chantal Akerman, choix décisif, de sortir de l'appartement confiné du Marcel de *La Prisonnière*. Si l'on excepte les mondanités (la soirée chez les Verdurin, supprimée par Chantal Akerman), le roman de Proust se passe dans une double chambre, physique (l'appartement) et mentale (le discours qui réfléchit et analyse les comportements). En refusant la voix-*off*, Chantal Akerman a choisi d'éviter de concurrencer Proust sur ce terrain. Et en lâchant Simon dans les rues, c'est l'image-cliché du Proust alité narrateur-écrivain qui est abandonnée.

PHOTO : MARTHE LEMELLE / CORBIS / SYGMA

La Captive est presque un thriller qui, dès les premières images nous prend à la gorge et ne nous lâche plus. Dans cette mise en scène dramatique de l'obsession et de l'errance, le premier cinéaste rencontré est Hitchcock.

Ces deux déplacements sont une manière subtile d'abandonner *l'écriture* : tout autant le style et l'analyse, que le geste d'écrire. Ce qui reste de *La Captive*, ce sont les promenades en voiture, ces moments où Simon se crée une autre chambre, dehors, à l'avant (la filature) ou à l'arrière de sa voiture (le moment où il va enlever Ariane à l'Odéon).

Si le premier exemple renvoie à *Vertigo*, le second renvoie encore plus fortement (car la rencontre est peut-être fortuite) à *Eyes Wide Shut*. Cette image entre en correspondance avec celle de Tom Cruise enfoncé dans son pardessus lors des deux courses de taxi qui le mènent dans le New York nocturne. Dans le film d'Akerman, un effet de transparence (est-ce réellement une transparence ?) achève de mettre à distance la ville derrière la voiture, de la même manière que le New York de Kubrick accusait son caractère de studio. Les épaulettes trop larges de Simon, un poupon déguisé en adulte, achèvent de lui donner l'apparence de portemanteau qu'avait déjà Tom Cruise dans *Eyes Wide Shut*. Mais autant Tom Cruise joue plutôt la réflexion et l'introspection, autant Stanislas Merhar conserve sur son visage une inquiétude constante. C'est un jouet ballotté au gré de ses fantasmes et de ses peurs ; il fait un tour au bois de Boulogne, un « *bois de Chaville* » nocturne, où il croise femmes et travestis vêtus de rouge. C'est par Hitchcock et Kubrick qu'Akerman sort de Proust et sort Proust de sa tanière. Elle nous montre que le cinéma américain a inventé une manière de promener des chambres, sans réaliser pour autant un film américain : le thriller mental rencontre le cinéma moderne européen. Le cinéma moderne est là : dans le jeu des comédiens, le choix du plan-séquence et de la frontalité (les scènes de la douche, de la décapotable) et l'amour du faux, comme dans la pause du duo de *Cosi Fan Tutte*.

Le drame

Chantal Akerman trouve dans les cinémas d'Hitchcock et Kubrick, une certaine manière de dramatiser. C'est la grande différence avec l'œuvre de Proust. Le film suit une ligne continue, ascendante, qui rend la tension de plus en plus étouffante. Cette espèce de suspense, qui donne au film une gravité inattendue, est placée dès la filature initiale sous l'ombre de *L'île des morts* de Rachmaninov. Une œuvre sombre et lancinante qui avance toujours plus loin dans la noirceur et qui semble ne pas avoir de fin. Cette rencontre entre Proust et Rachmaninov était vraiment imprévisible et pourtant c'est ce montage-là qui est le plus déterminant. La musique accompagne le film, le sature, le dirige vers sa fin tragique, comme les notes de piano de Ligeti étouffent *Eyes Wide Shut*, chaque note semblant assommer un peu plus le personnage de Tom Cruise. Mais ici la musique est ample et s'accorde ainsi parfaitement aux travellings. Le moment le plus dramatisé est la sortie hors de Paris où les plans de l'arrière de la voiture et de la circulation, aussi beaux que dans *Crash*, poussent les personnages vers le dénouement, sans oublier le dernier plan du film, au point du jour, qui semble une réécriture tragique de la fin de *L'Aurore*. Akerman prélève du film de Murnau le plan de l'homme effondré dans la barque, convaincu de la mort de sa femme, et le mêle au tableau sinistre de Böcklin, *L'Ile* ►

des morts. Mais cette fois, le miracle de la réconciliation n'aura pas lieu. Simon revient de l'île des morts emporté dans sa couverture par un nocher motorisé. La barque passe sous la caméra, comme dans *L'Aurore,* et l'on aperçoit le visage horrifié de Simon. Qu'a-t-il vu qui lui donne ce regard halluciné ?

Le noir

Le film commence par l'image joyeuse de jeunes filles en fleur barbotant dans les vagues et se termine dans le vide noir d'une mer sans retour. Ce noir impressionne, pas seulement parce qu'il contredit le bleu ciel des yeux d'Ariane, mais parce que la nuit, contrairement aux autres films d'Akerman (*Toute une nuit, Nuit et jour*), est alors pensée comme du *noir* et non comme le contraire du jour. Dans la grande dernière scène, lorsque la silhouette d'Ariane s'éloigne sur la terrasse de l'hôtel, le haut du corps disparaît complètement sur fond de nuit, comme si le noir absorbait la figure. Comment ne pas penser à la fin de *The Blackout* d'Abel Ferrara où Matty (Matthew Modine) nage à la surface d'une image sombre et rejoint le noir absolu, le *blackout* de sa pensée ? Si aujourd'hui le noir happe les figures sans retour, c'est parce que le cinéma contemporain ose faire du noir la figuration du manque, de l'inaccessible, de l'impensable. Le réel se regarde en face : au cœur de *Lost Highway* Fred Madison disparaît dans l'ombre d'un recoin, à la fin du *Goût de la cerise,* M. Badii dans son tombeau regarde le ciel noir face à face. A chaque fois le noir n'est pas pensé comme une image, mais plutôt comme un hors-film qui abolit toute image ; à tel point que, dans *Le Goût de la cerise* et *Blackout,* on se demande si le film n'est pas terminé et si ce noir n'est pas *déjà* celui du générique.

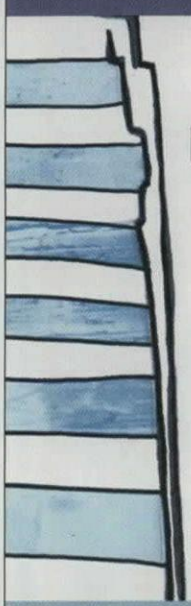
Dans *La Captive,* la nuit est pensée comme du noir et non comme le contraire du jour. Figuration du manque : le noir happe sans retour la figure d'Ariane.

Toutes ces fictions ont à voir avec un trou noir, un réel incontournable autour duquel un obsessionnel tourne sans cesse, et à ce titre Simon ressemble à M. Badii qui tourne autour de son trou. Ce réel inadmissible peut être la jouissance, la mort, le meurtre, ou bien ici le mystère de l'autre. La douleur, c'est qu'on ne peut pas espérer posséder quelqu'un. L'autre échappe infiniment. Il est ce trou noir.

La Captive n'est pas un film seul, ni un film anachronique. Il est impressionnant parce qu'il arrive *à temps*, pris dans l'étoffe de plus en plus cohérente des grands films contemporains. Mais son étrangeté tient au fait que sa réalisatrice vient d'une autre époque, et qu'elle se permet de monter le cinéma moderne des années 70 (car une même œuvre se poursuit) avec un type de fiction qui nous vient d'outre-Atlantique. Akerman affirme ainsi que l'adaptation n'est pas une traduction, mais un montage : il s'agit moins d'adapter *La Prisonnière* que d'adapter Proust *à* Hitchcock, ou d'adapter Proust *au* romantisme noir de Rachmaninov.

Que la violence de cette rencontre donne un film aussi pur où aucun élément ne semble jouer pour lui seul, fait la beauté de cette cérémonie funèbre. ■

LA FONDATION GAN ET L'AIDE A LA PRODUCTION DE PREMIERS FILMS DE LONG METRAGE



Les scénarios doivent être adressés par les sociétés de production
Clôture des dépôts de la dernière commission de l'année :

31 octobre 2000

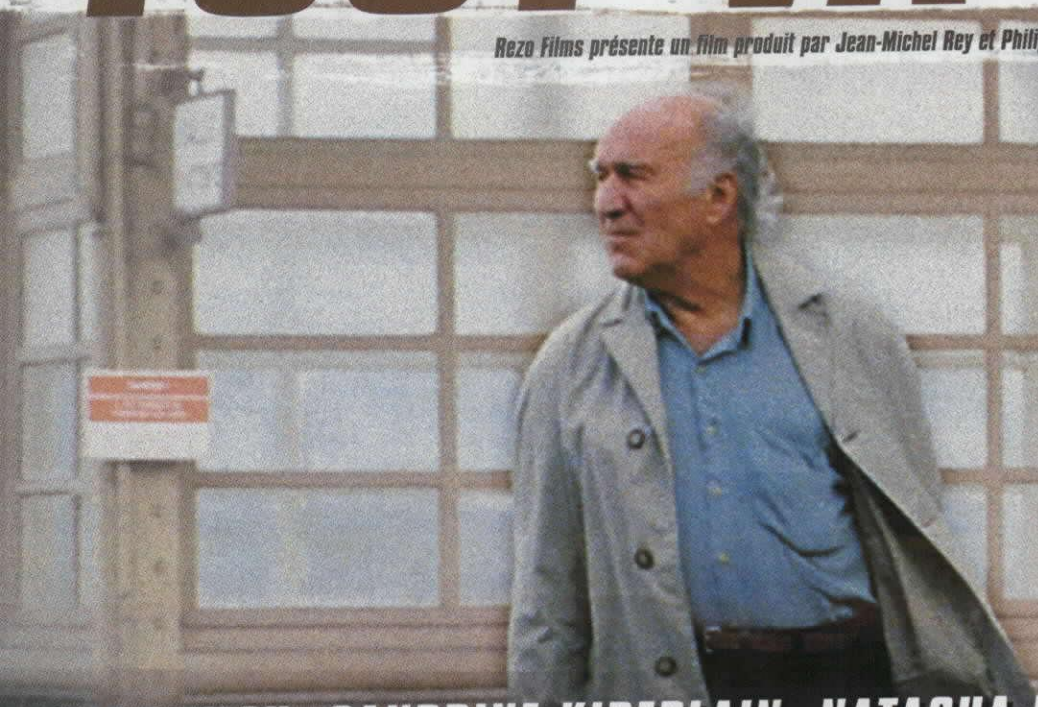
© G. Perrier Doron / Deleuse

Dossiers à retirer à :

FONDATION GAN POUR LE CINEMA 8/10 rue d'Astorg 75008 Paris Tél. : 01 44 56 32 06/07 Fax : 01 44 56 86 39 www.fondation-gan.com

TOUT VA BIEN

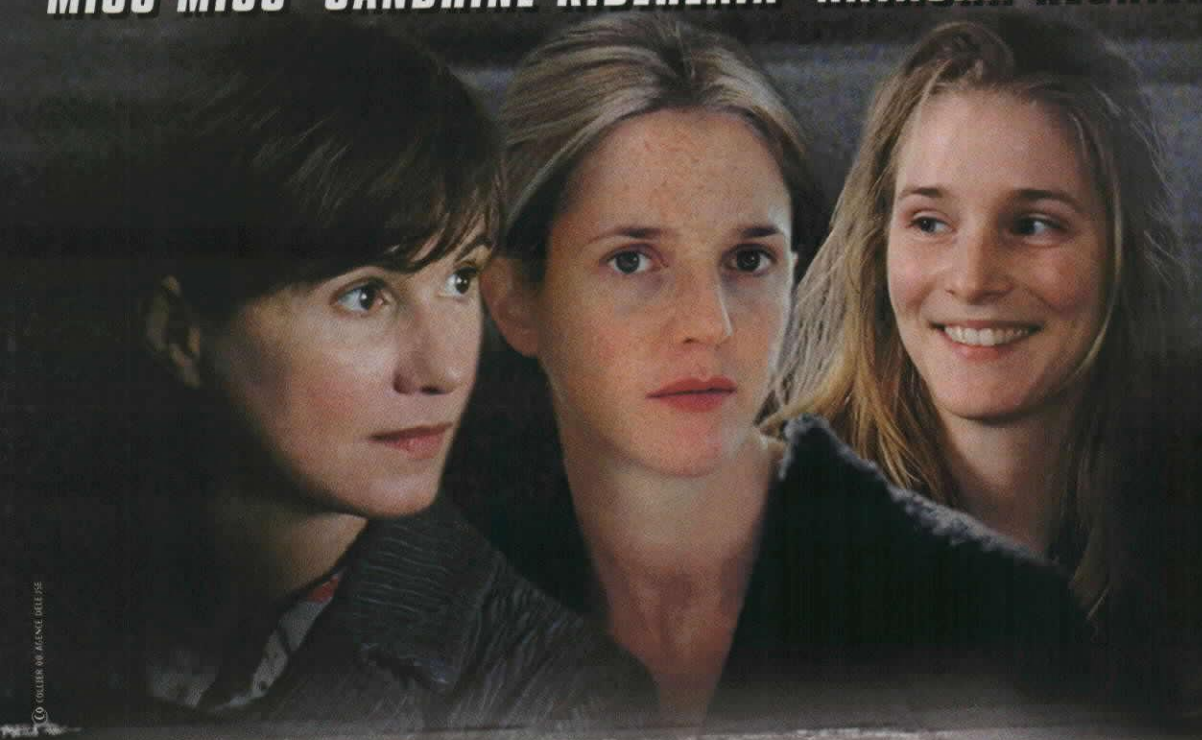
Rezo Films présente un film produit par Jean-Michel Rey et Philippe Liégeois



ACTUELLEMENT

SCÉNARIO ORIGINAL ET DIALOGUES
CLAUDE MOURIÉRAS
IMAGE WILLIAM LUBTCHANSKY
DÉCORS WOUTER ZOON
COSTUMES NATHALIE DU ROSCOAT
SON JEAN-PIERRE DURET

MIOU MIOU SANDRINE KIBERLAIN NATACHA RÉGNIER MICHEL PICCOLI



MIXAGE DOMINIQUE GABORIEAU
MONTAGE MONIQUE DARTONNE
MONTAGE SON FRANCIS WARGNIER
DIRECTION DE PRODUCTION SYLVIE BARTHET
UNE COPRODUCTION
REZO PRODUCTIONS/FRANCE 2 CINÉMA
REZO FILMS/RHÔNE-ALPES CINÉMA
AVEC LA PARTICIPATION DE LA RÉGION RHÔNE-ALPES
ET DU CENTRE NATIONAL DE LA CINÉMATOGRAPHIE
AVEC LE CONCOURS DE CANAL+, FRANCE 2
SOFICA SOFINERGIE 5 ET LE SOUTIEN DE LA PROCIREP

UN FILM DE
CLAUDE MOURIÉRAS

© COLLEEN OU AGENCE DELEUZE

REZO FILMS

PARIS PREMIÈRE
www.paris-premiere.fr

ON S'EN VA

REPÉRAGES
■ **VENISE.** Xavier Beauvois, mal aimé de la Mostra. **Page 24**
■ **RÉTROSPECTIVE.** Masumura à la Maison de la Culture du Japon. **Page 26**
■ **LOCARNO.** La vidéo n'engendre-t-elle qu'auto analyse complaisante ? **Page 29**
■ **LUSSAS.** Etats généraux du documentaire : nouvel académisme, et exceptions. **Page 28**

JOURNAL DES CAHIERS

CINÉMA
■ **MUSIQUE.** Hommage à Jack Nitzsche. **Page 30**

■ **LE SORT D'UN FILM.** *Les Glaneurs et la Glaneuse*, la surprise de Varda. **Page 32**
■ **MÉTIERS.** Gérard Clochard, exploitant en sursis à Nantes. **Page 36**
TÉLÉVISION
■ **SITU.** Un film de Philippe Sollers sur Guy Debord. **Page 42**
■ **AU FIL DU CÂBLE.** Raretés cinéphiliques d'octobre. Et gros plan sur la rencontre Mankiewicz-Gene Tierney. **Page 44**

REPÉRAGES. HORMIS UN LÉGITIME LION D'OR ATTRIBUÉ AU *Cercle*, DE JAFAR PANAHI, LE TOUT-VENANT DU FESTIVAL DE VENISE A DÉÇU. SAUF À REGARDER VERS DES PAYS INATTENDUS.

Chine et Portugal réveillent la Mostra

A Venise, un itinéraire est classiquement tout tracé, qui d'un côté passe par les films américains, gros, chers et bruyants, souvent montrés pour des raisons de standing, et de l'autre par les films italiens, particulièrement nombreux cette année, mais aussi décevants que par le passé. Mostra après Mostra demeurent une espèce de ronron et comme un persistant jeu de dupes. Une tout autre géographie est ici proposée, dont les deux centres sont le Portugal et la Chine, pays toujours riches, toujours neufs, et les marges l'Iran et la France.

JAFAR PANAHI PRODUCTIONS

■ *« Dayereh » (Le Cercle), Lion d'or de la 57e Mostra, met en scène plusieurs femmes iraniennes sortant de prison.*

Consensus autour du « Cercle »

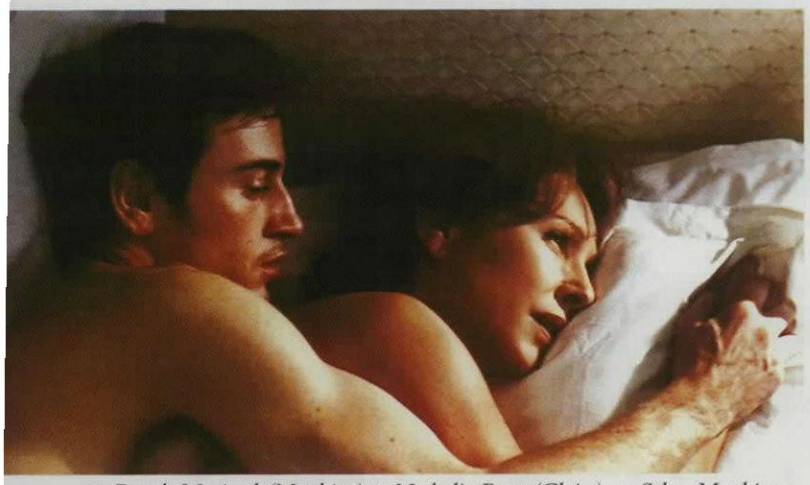
Le Lion d'or attribué à *Dayereh* (*Le Cercle*) de Jafar Panahi n'a déjoué aucune prévision, déçu aucun pronostic. Tant mieux : c'est un très beau film. L'une après l'autre, le temps d'une journée, quelques femmes (cinq peut-être) récemment sorties de prison se passent le relais. Un horrible gag fait que chacune, sur le chemin de son impossible réinsertion, cherche de l'aide auprès d'une autre ex-détenue qui ne peut rien pour elle parce que son cas, quoique différent, est tout aussi grave et urgent (avortement…). Une irrésistible spirale, un principe de répétition et d'aggravation accélèrent *Dayereh*. Chaque fois c'est la même femme qui s'élance, mais chaque fois plus lourde de l'expérience de celles qui l'ont précédée.

Le cœur du film, c'est le noir obligatoire de la tenue féminine, ce tchador qui dissimule les visages. Recouvrant le mystère des amitiés carcérales, de la promiscuité, des alliances de prison plusieurs fois évoquées, le noir porte avec lui le mystère d'un monde féminin interdit et maudit, désiré d'autant plus. Ce qui commande *Dayereh*, c'est une logique érotique de la ressemblance, du signe appelant le signe. Il n'est donc pas insensé, le voyant, de se remémorer des films qui, près de nous, fonctionnent de la même manière et donnent pareille envie de gouffre, *Virgin Suicides*, *La Captive*, *Velvet Goldmine*. Plus le temps passe, plus frappe (davantage que son réalisme) l'extrême formalisme du cinéma iranien. Il n'est pas moins politique pour autant.

Portugal

Quatre films portugais ont été montrés : trois produits par Paolo Branco, *Noites* (Claudia Tomaz), *Bianca de Neve* (João Cesar Monteiro), *Palavra e Utopia* (Manoel de Oliveira), plus *O Fantasma* (Joao Pedro Rodrigues) que je n'ai pas vu.

Le premier film de Claudia Tomaz (qui a travaillé avec Pedro Costa) a reçu le prix de la Semaine de la critique. Un jeune couple, la drogue qui porte au désespoir (ou le désespoir à la drogue), des plans fixes (tournés en DV), quelques velléités picturales, de longs moments de muette désolation. Il y a un problème. *Noites* fait plus qu'esthétiser la misère et la déprime, il ►



■ *Benoît Magimel (Matthieu) et Nathalie Baye (Claire) : « Selon Matthieu », ou l'inutilité de séduire la femme du patron pour régler son compte au patronat.*

GROS PLAN

« Selon Matthieu », de Xavier Beauvois, mal aimé à Venise

■ Un père est abusivement licencié de l'usine où il a travaillé pendant trente ans, puis meurt renversé par une voiture. Pour le venger, son fils Matthieu essaie sans succès les démarches classiques (syndicats, etc.), puis décide de séduire Claire (Nathalie Baye), la femme du patron, s'imaginant qu'ainsi il baisera le patronat. Il réussit, et finalement renonce. *N'oublie pas que tu vas mourir*, le précédent film de Xavier Beauvois, était jusqu'au-boutiste. *Selon Matthieu* traite de l'impossibilité d'aller jusqu'au bout.

Matthieu croit trouver un pur cliché. Il forme son plan sans penser que le fantasme joue dans les deux sens. La bourgeoise, en fait, se paie autant un beau jeune homme que le beau jeune homme une bourgeoise. Avec cette différence énorme que Claire a les moyens de rêver sans y mettre plus que le simple plaisir pris à ce rêve, auquel elle ne donne à aucun moment le nom d'amour. Ainsi, elle échappe sans cesse à Matthieu qui a oublié que la (grande) bourgeoisie possède plus que l'argent, l'imaginaire lui-même. Claire n'est pas une image : elle a la maîtrise de toutes les images, de tous les discours (y compris celui de la révolte désormais vouée à l'échec).

L'important n'est pas le discours désabusé, le constat d'impasse, mais l'articulation entre le projet de Matthieu, celui de Claire qui l'enveloppe et le déstabilise, le sec rappel à l'ordre de la mise en scène et du montage. L'enchaînement des plans, très tôt, avertit le spectateur. Matthieu commence à séduire Claire puis couche avec sa copine. Un rêve de puissance le fait, très trivialement, retomber en petite enfance. La mise en scène est d'autant plus posée, terre à terre, que tout se situe dans les têtes. On fait admirer une maison qui n'est pas encore bâtie.

Matthieu, toujours au centre et vêtu de sombre, les mains s'attardant sur l'épaule ou dans le dos des siens, se vit comme le ciment d'une communauté prolétaire dont tout le monde a perdu le souci. Benoît Magimel, qui l'incarne, est superbe. Il y a du De Niro en lui.

Selon Matthieu est un beau film sobre. Inexplicablement, il s'est attiré autant de mépris et de colère qu'il y a cinq ans *N'oublie pas que tu vas mourir*.

E. B.

pose une co-appartenance naturelle, indestructible, d'une certaine misère et d'une certaine esthétique. Le système d'équivalences est trop verrouillé : l'amour jeune-adulte et son tendre embarras, la drogue et sa torpeur, les plans qui durent. Il y a dans *Noites* un angélisme facile, des silences bavards, une tristesse qui n'étonne plus.

La maîtrise, donc, ne s'admire pas sans agacement. Pourtant, quand on quitte la chambre et même la ville pour une virée à la campagne, tout s'éclaire et se modifie. Subitement un horizon apparaît, un projet se formule – même s'il demeure incertain. Et c'est parce qu'un avenir un instant lui a été promis que le garçon enfin prend la parole, hasarde des mots dans un espace. Il n'est pas sûr qu'on puisse aimer un film où les personnages abdiquent (de gré ou de force) tout engagement dans le discours.

Bianca de Neve (*Blanche Neige*) fut moins qu'un scandale, un canular d'esthète diversement goûté : Robert Walser mort dans la neige, son texte dit en portugais, une heure de noir complet, dix plans de ciel, Monteiro enfin, face à la caméra, qui vient gentiment dire au revoir. Pour suivre il fallait : soit parler portugais ; soit comprendre l'anglais littéraire des sous-titres ; soit avoir lu le texte dans sa traduction française. Ne remplissant aucune de ces conditions, je n'ai rien vu, rien *entendu* à *Bianca de Neve*. Une consolation est pourtant venue grâce à Paolo Branco racontant le (non-)tournage du film, précisant que le noir y comporte *onze* tons, rapportant les atermoiement géniaux de Monteiro, etc.

Palavra e Utopia est une biographie du jésuite Antonio Vieira, qui vécut au XVII[e] siècle entre le Brésil et l'Europe. Sa parole intarissable, tantôt fit sa gloire, tantôt l'exposa à des condamnations pour hérésie. Cet Oliveira lent et dédié au verbe n'est pas son meilleur. Deux choses pourtant font son prix. 1. Les plans, bien que souverainement composés, ont la grâce du jeté, du provisoire, de l'inachevé (voir les sublimes vues de mer). 2. Une ironie court encore sous les pierres de ce film un peu monumental. Il y a chez Vieira une coquetterie de grand vieillard érudit, une inflexible persévérance qui parfois sourit d'elle-même. On y reconnaît sans mal Oliveira lui-même. C'est lui d'ailleurs qui, à la dernière minute, vient s'agenouiller devant le lit du prêtre mourant.

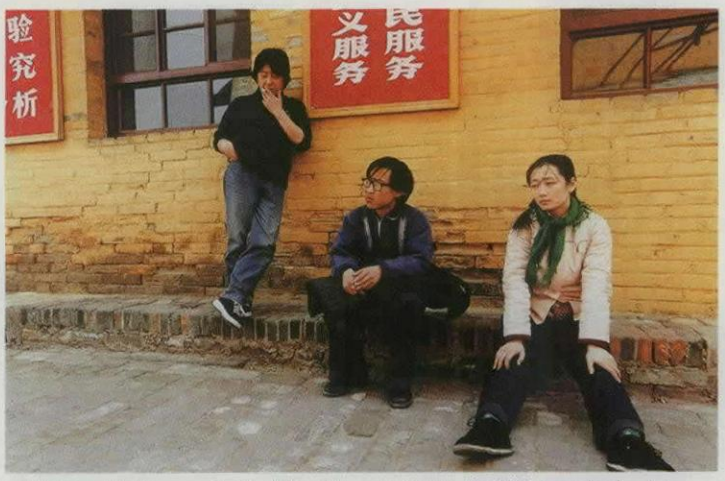
Chine

Le début de *Time and Tide* de Tsui Hark (tourné à Hong Kong, co-produit par l'Amérique) est grandiose. Le héros récite *off* la Genèse sur des images nocturnes qui, tirées de sa vie, donnent à chaque Jour sa version actuelle, ironique, dérisoire parfois. C'est tout H K : *off*, l'immémorial, *in*, le pur présent ; l'inscription d'une histoire sans âge dans des corps tout neufs ; l'art d'être dans le temps comme à la maison ; l'étroite proximité des premières et des dernières fois ; le monde toujours à venir, toujours passé.

Time and Tide ne se raconte pas. Le voir exige pas mal d'inattention. Il faut se reposer à la place des acteurs, se laisser porter par les creux et les vagues. Ce cinéma-là, sans modifier le corps humain, fabrique et massacre autant de mutants, de robots, d'*aliens* et de *terminators* d'Hollywood. Tsui Hark est un destructeur, alors que les cinéastes américains d'action sont trop épris de morale, de famille… pour tout casser sans rien reconstruire. Mais la destruction *made in H K* est une science, une poésie. Un immeuble s'écroule, vous tombez et, dans la chute, vous avez le temps de vivre plusieurs vies et de penser à autre chose. Félicitations, vous êtes dans un film de Tsui Hark.

Durian de Fruit Chan et *Platform* de Jia Zhangke sont un peu des films frères : même voyage à travers l'immense, l'inépuisable Chine, même volonté de se situer sur la ligne de changement d'époque, même construction en deux temps.

Dans *Durian Durian*, une jeune femme rentre de Hong Kong, où elle était prostituée, au Continent. Elle y renoue avec sa famille, ses amis, son passé, la vieille Chine. ►



■ *Dans « Platform », de Jia Zhangke, une troupe de théâtre et de chant tourne de village en village, se transformant peu à peu en rock'n roll band.*

Au dernier plan, après avoir hésité (doit-elle repartir pour l'île où l'argent est facile et la vie si excitante ?), elle est devenue chanteuse d'opéra classique. Elle semble ravie. Le message serait clair, trop clair, s'il n'y avait, davantage qu'un refus de H K et un retour aux racines, la soudaine apparition d'un autre rythme et d'un autre style. Il y a deux films, l'urbain et le rural, le rapide et le lent. Ce qui est beau, c'est cette bifurcation que rien n'annonce. Tout en restant chinois, sans quitter son héroïne, le cinéma de Fruit Chan change, se donne d'autres objets, une respiration plus ample. Il découvre une terre qui, au moins pour lui, est cinématographiquement vierge.

Sur *Platform*, l'influence de Hou Hsiao-hsien (à qui Jia Zhangke a dit toute son admiration il y a deux ans, à Nantes) est d'abord écrasante : trop d'entrées et de sorties de champ, de savants décadrages, de majestueuse lenteur dans les mouvements d'appareil, de préséance donnée à l'arrière-plan. Le scénario lui-même rappelle *Le Maître de marionnettes*. Une troupe de théâtre et de chant tourne de village en village. Peu à peu, elle mue en *rock'n roll band*. Wang Hong Wei joue le premier rôle, comme dans *Xiao Wu, artisan pickpocket*, qui fit découvrir Jia Zhangke.

Dans sa seconde partie *Platform* devient grand. Plus que le basculement du communisme au capitalisme, c'est leur intenable (burlesque parfois) cohabitation qui intéresse Jia Zhangke. Venues solliciter l'autorisation de donner un concert, deux danseuses vêtues de rouge exécutent une chorégraphie dans un bureau, devant deux fonctionnaires mi-hagards, mi-hilares. Au bord d'une route, le groupe interprète une chanson tandis que passent quelques gros camions. La vieille comédie de la post-adolescence, des premières amours, des looks qui passent (non sans un certain ridicule) rentre ici en contact avec l'histoire récente de tout un pays. Les Chinois ont beaucoup filmé le Temps. Il est probable qu'ils vont de plus en plus filmer l'espace et inventer des fictions « nationales ». Ce cinéma a de la chance, les années ne lui sont pas encore comptées.

Le spectateur, devant *Platform*, perd plus d'une fois le fil. Les ellipses, ici, ne sont pas trafiquées : elles créent des effets momentanés d'amnésie. On devient étranger au film, comme les personnages eux-mêmes deviennent méconnaissables, étrangers à ce qu'ils étaient d'abord. De là un certain ennui parfois.

Une précision cependant. Mi-août, le tournage de *Platform* n'était pas encore achevé. La version montrée à Venise, d'une durée de 3h13, est un premier montage. Quarante minutes seront coupées pour la sortie en salles.

De tous les films du festival, *Platform* fut le plus vaste. Ne lui avoir donné aucun prix est ridicule.

Emmanuel Burdeau

SELECTION DVD

■ ***Le 13e Guerrier***
de John Mc Tiernan
(TF1 Editions)

D'abord un *mea culpa* : lors de sa sortie en salles, on avait sous-estimé le film de John Mc Tiernan dont l'édition en DVD permet d'apprécier à sa juste valeur l'étonnante mise en scène, là où sur le grand écran, on était surtout frappé par son incohérence (rappelons que le film fut remonté par la production à la suite de désaccords avec le cinéaste).

Le 13e Guerrier est donc un beau film d'aventures, certes mutilé mais traversé de moments inouïs. Néanmoins, ce DVD déçoit : parmi les fameux bonus qui sont juxtaposés au film, on pensait naïvement y découvrir de nombreuses scènes coupées ; on a au contraire droit à un hypocrite *making-of* dans lequel Michael Crichton (scénariste et producteur du film) fait l'éloge de Mc Tiernan alors que c'est sur son initiative que le cinéaste fut écarté du montage. Reste cette curiosité : l'éditeur propose la vision du pré-film annonce, qui permet de percevoir la sauvagerie du film tel qu'il était conçu à l'origine, demeurant à l'état d'ébauche dans sa version actuelle.

■ ***Ghost Dog***
de Jim Jarmusch
Studio Canal +

L'éditeur de *Ghost Dog* propose justement quelques scènes coupées du film de Jarmusch. Quoique cette expression soit plutôt ambiguë dans ce cas, puisque Jarmusch a le *final cut* sur tous ses films : il faut alors comparer lesdites scènes coupées avec ce que l'on appelle sur les disques les *bonus tracks*, c'est-à-dire des versions arrangées différemment ou des enregistrements alternatifs de chansons originales. Au passage, on mesure ainsi toute l'étendue du fétichisme qui va probablement de plus en plus gagner les collectionneurs de DVD, qui rappelle celui des mélomanes qui vendraient leur âme pour dénicher les chutes de studio des albums de leurs groupes préférés. Encore qu'il s'agisse ici d'une petite arnaque : les scènes en question (notamment des variations des chorégraphies de Ghost Dog sur le toit) durent à peine quelques minutes. Mais Jarmusch, dont l'ambition est désormais de mettre en scène des films dont le mouvement rejoigne celui de la musique, est probablement ravi que son film soit gravé sur un CD.

■ ***Voyages***
d'Emmanuel Finkiel
(Arte Vidéo)

Le DVD de *Voyages* est en revanche une remarquable réussite. Il faut d'abord saluer l'initiative d'Arte d'éditer ce genre de film là où le marché du DVD propose quasi exclusivement des grosses productions ou au mieux des films d'auteurs cultes (Lynch, Kubrick...). Les compléments de programme sont d'une grande richesse. On peut voir des scènes coupées cette fois commentées par Emmanuel Finkiel qui explique pourquoi, parfois avec regret, il a décidé de les retirer du montage. On peut ainsi entendre un commentaire du cinéaste enregistré récemment, qui correspond davantage à une vision personnelle et souvent émouvante d'un film revu longtemps après l'avoir mis en scène, qu'à une lecture didactique. Le DVD propose également de découvrir son premier court métrage, *Madame Jacques sur la Croisette*. En somme, un vrai travail d'éditeur.

Jérôme Larcher

REPÉRAGES. PROLIFIQUE ET MÉCONNU, YASUZO MASUMURA METTAIT EN SCÈNE DES FEMMES INSOUMISES, D'UNE SENSUALITÉ ANIMALE. A DÉCOUVRIR À LA MAISON DE LA CULTURE DU JAPON.

Cinq femmes autour de Masumura

La rétrospective organisée par la Maison de la culture du Japon du 10 au 21 octobre donnera l'occasion, enfin, de découvrir l'œuvre de Yasuzo Masumura. Ce cinéaste très prolifique a tourné une cinquantaine de films, une moyenne de trois par an dans les années 60[1] ; or un seul est sorti en vidéo en France (*L'Ange rouge*), et une douzaine ont été programmés, par le Centre Pompidou, il y a trois ans, et cet été par l'Etrange Festival à Paris. Ce qui fait de Masumura le grand méconnu du cinéma moderne japonais, à l'ombre des indépendants furieux et acclamés, Oshima, Imamura et Yoshida.

Masumura étudie la philosophie à Tokyo, puis le cinéma à Rome, et devient assistant sur les derniers films de Mizoguchi à la Daiei, studio qu'il ne quittera plus (même lorsque les productions indépendantes se multiplient dans les années 60). Ces premières œuvres sont estimables et très variées. Il y a peu de rapport entre *Jeune Fille sous le ciel bleu*, son deuxième film (1957), qui vaut surtout pour son utilisation euphorique de la couleur, et *Le Gars des vents froids* (1960), dont l'intérêt principal est l'interprétation d'un yakuza par un Mishima rebelle en cuir noir (on se souviendra surtout de la fin grotesque, où Mishima blessé essaie de monter un escalator à l'envers, piétine longuement puis s'effondre). C'est au milieu des années 60 que Masumura, semble-t-il, entre dans sa période faste avec ces trois films magnifiques que sont *La Femme de Seisaku* (1965), *Tatouage* (1966) et *La Bête aveugle* (1969).

Tatouage est une réécriture moderne et sanglante de *Cinq Femmes autour d'Utamaro*. A la fin du film de Mizoguchi, le plan sur le dos tatoué d'une femme assassinée semble nous dire que tous les événements qui ont abouti au meurtre ont été causés par le dessin d'Utamaro. *Tatouage* repart de ce soupçon : une araignée tatouée sur le dos d'une geisha transforme celle-ci en une femme-insecte prédatrice. Les hommes tombent comme des mouches sous les yeux impuissants du tatoueur hanté par le remords. De Mizoguchi à Masumura, on passe de l'élégance à la cruauté : du tatouage, le premier ne conservait que le tracé de l'artiste sur un corps lisse, Masumura au contraire s'attache à l'encre qui pénètre la peau, à la souffrance du corps qui se cabre sous l'influence nouvelle de l'araignée qui l'enserre. Par la suite, Masumura s'arrange toujours pour nous présenter son héroïne de dos comme si l'araignée était sa nouvelle *face*.

■ *Ci-dessus, Sato Kei et Midori Mako dans « Daï Akuto » (« Le Grand Salaud »). Ci-dessous, « Corps de Femme ».*

Art du cadrage

Tatouage, filmé en grande partie en plans fixes à l'intérieur, est plastiquement le film le plus beau de Masumura, en particulier pour son utilisation somptueuse de la couleur et du cinémascope. Le cinéaste coupe souvent l'écran large en deux afin de ménager de grandes zones d'ombre. En cadrant un grand pan de mur noir, il peut ainsi opérer un recadrage de l'image à l'intérieur de l'écran. Cette technique aboutit à ce plan étonnant de *Swastika* (1964), où le visage de l'héroïne endormie se trouve tout à droite de l'écran, alors que le reste est complètement noir. L'art de Masumura est un art de mise en scène et surtout de cadrage. On est loin des recherches formelles ostentatoires d'Oshima ou de Hani (qui portent beaucoup sur le montage et la théâtralisation), en comparaison desquels Masumura peut sembler plus classique. L'outil principal reste pour lui le plan, et l'espace qu'il découpe.

La cohérence qui se dégage des meilleurs films de Masumura vient de leur sujet de prédilection exclusif : la figure féminine (souvent interprétée, avec conviction, par Ayako Wakao, l'actrice fétiche de Masumura). L'originalité de Masumura est de ne pas en rester à un discours social, qui prônerait la libération de la femme japonaise. « *L'homme est tellement enchaîné par les lois de la société qu'on ne peut pas exprimer l'humain par l'homme. Donc pour exprimer l'humain, il n'y a que la femme. Ce* ►

n'est pas pour exprimer la femme que je choisis la femme... Je ne suis pas spécialiste des femmes comme Mizoguchi (*Cahiers*, n° 224). »

Cette forme d'humanité, que la femme seule peut représenter, a un nom : l'insoumission. Les insoumises que Masumura met en scène sont des sujets libres prêts à accomplir leurs désirs sans détour. La force qui les pousse est telle qu'elles se rapprochent paradoxalement de l'animal, comme la femme-araignée de *Tatouage* ou le modèle de *La Bête aveugle*. L'animalité soudaine de ces deux femmes-insectes n'est pas le signe d'une perte d'humanité ; bien au contraire, c'est en laissant tomber sa première peau (fille soumise, mannequin de mode) que la jeune fille naît comme être asocial, c'est-à-dire, pour Masumura, comme *individu*. Ces femmes-insectes diffèrent ainsi de celles d'Imamura (*La Femme insecte*) ou Teshigahara (*La Femme des sables*) : elles ne se définissent pas par rapport à une société donnée, ni même contre elle, elles s'épanouissent dans l'absence totale de société.

Où l'homme n'est qu'une ombre

Dans *La Bête aveugle*, l'héroïne, kidnappée par un sculpteur aveugle, découvre la passion du toucher (caresses, puis mutilations) et décide de se consacrer à ce mode de vie tactile qu'elle compare à celui des insectes. Les deux amants s'enferment dans leur terrier, et font l'amour sur une sculpture géante de femme allongée, jusqu'à ce que mort s'en suive. Le sculpteur sensuel de *La Bête aveugle* est une exception remarquable dans les films de Masumura ; d'habitude, l'homme « *n'est qu'une ombre* ». La figuration de cette ombre est littérale dans *Swastika* où Masumura essaie (maladroitement) de trouver un équivalent à la place vide occupée par l'écrivain dans le roman de Tanizaki. Ou dans *Tatouage*, où le tatoueur suit la femme-araignée comme une ombre et devient le témoin impuissant de ses crimes.

Dans *La Femme de Seisaku* : un soldat modèle qui fait la fierté d'un petit village apprend à devenir humain lorsque sa femme lui crève les yeux pour l'empêcher de repartir à la guerre. Aveugle, il peut commencer à voir et comprend ainsi quelle a été la souffrance de la jeune femme lorsqu'elle était séparée de lui. Mis de force *à sa place*, à la maison, il attend pendant deux ans sa sortie de prison. La scène des retrouvailles est magnifique : la jeune femme s'approche de lui, penchée sous le poids de la culpabilité ; il presse ses mains contre son cou pour l'étrangler, mais s'arrête dans son geste, palpe le cou et remarque, inquiet : « *Tu es toute maigre !* »

A ces trois femmes sublimes, on peut ajouter l'infirmière de *L'Ange rouge* qui, en temps de guerre, résiste à la paralysie générale en offrant son corps à des soldats mourants. Et la très jeune héroïne de *Jeux dangereux* (1971), film qui constitue une variation plus légère, presque attendrie, sur le modèle du couple marginal de *La Femme de Seisaku* ou *La Bête aveugle*. Un apprenti yakusa tombe amoureux de la jeune adolescente qu'il a séduit pour son futur patron ; la jeune fille ouvre les yeux du garçon et l'extirpe de la barbarie sociale dans laquelle il voulait s'intégrer.

En face de ces propositions d'humanité, la caricature de la société est impitoyable. Masumura fait preuve d'un sens du grotesque parfois stupéfiant, comme à la fin de *Jeune Fille sous le ciel bleu* où la marâtre hurle de douleur au point d'en devenir ridicule. Aucune forme sociale n'est épargnée : ni le village de *La Femme de Seisaku*, ni la famille délabrée de *Jeune Fille sous le ciel bleu*, ni le gang de yakuzas de *Jeux dangereux*. Masumura défend un individualisme forcené, qui ne pense l'accomplissement de l'homme que dans la réalisation violente de ses désirs.

Stéphane Delorme

1. Pour une filmographie complète du cinéaste (jusqu'en 1970) on se reportera aux *Cahiers du cinéma* n° 224, octobre 1970. La filmographie est suivie d'un entretien et d'un texte de Sylvie Pierre sur les deux seuls films de Masumura alors exploités en France : *L'Ange rouge* (1966) et *La Chatte japonaise* (1967).

LA FILLE DE SALLE

Suzanne et les vieillards

par ELISE FONTENAILLE

De tous les films de David Lynch, *Eraserhead* est le seul que je n'ai jamais vu. Il passe à l'heure de la sieste dans une salle des boulevards [1] : je lâche tout et je fonce. En retard, je m'assieds dans le noir, au premier rang, il y a des ombres sur les sièges. Le film passe, angoissant, le délicieux malaise lynchéen me glace. La bande son m'enchante : borborygmes d'égouts, pulsations d'usines, spasmes d'apocalypse urbain. A quelques sièges sur la droite, un vieillard, tête jetée en arrière, râle à l'unisson. Sa plainte s'incruste dans la bande son, il a l'air d'un accessoire posé là par Lynch. Le film cesse, l'homme râle toujours. Sonnée par la fin atroce du fœtus enfanté par Lynch, je tarde à me lever.

A part moi, personne ne bouge. Perplexe, j'avance entre les rangs : je suis la seule femme. De toutes parts, rivés sur leurs sièges, il n'y a que des hommes. Soixante-dix ans en moyenne. Le buste dressé, ils me regardent avec avidité, dans ma petite robe d'été. J'avance, leur tête pivote, leurs yeux me mangent, je ne vois pas leurs mains. Où sont leurs mains ? De plus en plus troublée, je marche vers la sortie, leurs yeux béants me suivent, ils restent assis, le film suivant commence, je sors, la porte se ferme en douceur.

Le jeune caissier, amène :

– Il vous a plu le film ?

– Oui, le film j'ai adoré, mais les gens dans la salle, comment dire, c'est assez curieux. Il n'y a que des vieux...

– On vient juste d'ouvrir la salle. Avant, ici, c'était un cinéma porno, depuis très très longtemps. Ils viennent depuis cinquante ans, on les laisse entrer, ils restent là toute la journée. Ils ne vous feront rien, ils sont inoffensifs.

Je comprends les regards sur ma petite robe d'été.

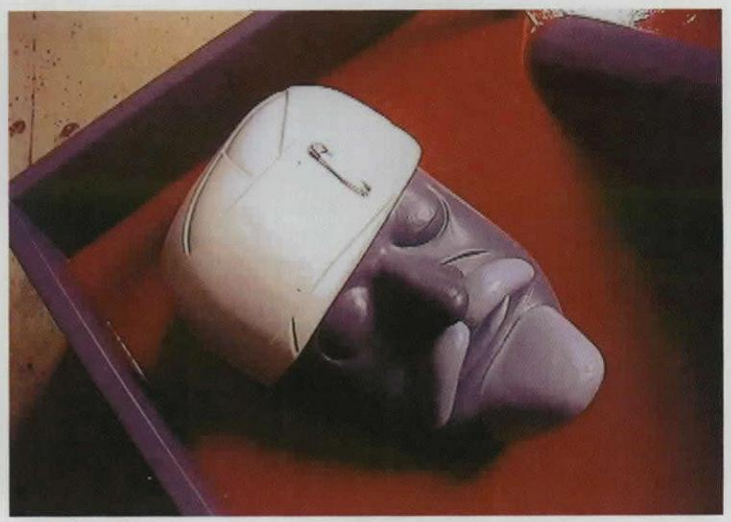
Deux jours plus tard dans la même salle, j'avale trois films de vampire d'affilée, pour 40 francs. Ce soir-là, je suis presque seule dans la salle, trop tard pour les vieillards ? Seule avec un homme bizarre, qui ne me quitte pas des yeux. Parfois je me retourne, il me fixe avec une froideur extrême. Pendant six heures, je sens dans mon dos le regard de l'homme. J'en fais une affaire d'honneur: je n'ai pas peur. Les films me happent. L'érotisme morbide de *Nosferatu, fantôme de la nuit*, de Werner Herzog, me laisse pantelante. Le cou de cygne d'Adjani, les longs doigts blêmes du vampire accrochés à ses seins... En Nosferatu fou de solitude, Klaus Kinski est fascinant. Dans sa tour, livide, décharné, il murmure : « *La mort n'est rien. Ne plus jamais connaître l'amour : c'est cela qui est atroce.* » Cette plainte, je crois l'entendre dans la salle, entonnée par le chœur des vieillards.

Il est minuit, je sors, sur son siège l'homme reste seul.

1. Paris Ciné, 17, boulevard de Strasbourg, 75010.

REPÉRAGES. En marge de l'exceptionnelle rétrospective soviétique, le Festival de Locarno s'est ouvert à la vidéo. Toujours au bord de l'autoanalyse complaisante.

Vidéo sans complexes à Locarno



© 2000 / LES FILMS DE L'ASTROPHORE

■ *Deux images de « Vies » : Alain Cavalier s'intéresse aux objets, aux gestes et à la parole qui les accompagne.*

La vidéo n'engendre-t-elle qu'autoanalyse complaisante ? C'est la question qui émergeait à Locarno, du 2 au 12 août, où une certaine façon de s'emparer de la vidéo pour affronter sans complexes le cinéma a impressionné les festivaliers. Trois exemples.

Les Yeux fermés d'Olivier Py

Dans cet autoportrait, son premier film, le metteur en scène de théâtre raconte, de jour, son travail avec sa compagnie et, de nuit, ses histoires d'amour. Si le film côtoie, parfois jusqu'au n'importe quoi, les clichés les plus éculés – la vision sordide de la drague homo, une représentation quasi folklorique du théâtre – ce n'est pas pour les transfigurer ; mais plutôt pour montrer, dans un élan mégalomane de lucidité sur soi, le pathétique d'un monde auquel le cinéaste affirme à chaque instant sa farouche appartenance. Le résultat est que Py n'a pas peur de se faire détester. Peu importe, car son film finit par faire entendre une voix émouvante, celle de quelqu'un qui se sert avant tout du cinéma pour mettre de l'ordre dans ses idées avant de chercher à cerner les choses.

Seule avec la guerre de Danielle Arbid

Le projet est assez comparable à celui de *Nos Traces silencieuses* de Sophie Bredier et Myriam Aziza. Les traces sont ici celles, enfouies, de la guerre du Liban, qu'Arbid ne cesse de traquer. Arbid, comme Py, est au centre de son film : ancienne journaliste, la jeune cinéaste assaille de questions les gens qu'elle croise dans Beyrouth, avec un tempérament confondant et parfois antipathique, parvenant à arracher de surprenantes confessions d'anciens soldats. Mais pourquoi faire ce film ? Pour « *aller dans les festivals et obtenir des prix* » (ce qui se confirmera), comme le dit de manière très juste quelqu'un à Arbid, phrase que l'on entendra au début et qui reste très honnêtement en creux tout le long du film. Sauf que peu à peu *Seule avec la guerre* débouche sur une belle exploration intime de la guerre : le film devient plus apaisé dès qu'Arbid parle avec son père, rappelant que com- ►

Pour tout savoir sur un cinéaste et ses films.

Déjà parus

COLLECTION CINÉ REGARDS

RENSEIGNEMENTS : Bibliothèque du Film
100, rue du Faubourg Saint-Antoine - 75012 Paris
Tél. : 01 53 02 22 30 / www.bifi.fr / secretariat@bifi.fr

A paraître en novembre

105 F.
256 pages

BIBLIOTHÈQUE DU FILM | DURANTE

mencer à filmer revient aussi à se confronter avec l'image de celui-ci.

Vies, d'Alain Cavalier

Ici, le réalisateur est absent de l'image. Plus précisément, il se situe hors champ, tenant la caméra à l'épaule, et parlant parfois aux personnes qu'il filme. La vidéo sert aussi à continuer à faire son cinéma mais de manière plus vivante et moins ampoulée. *Vies* s'attache encore une fois aux objets et aux gestes, mais cette fois Cavalier s'intéresse également à la parole qui les accompagne. Celle de ce surprenant chirurgien des yeux, filmé le jour qui précède sa retraite, opérant tout en disant adieu à ses infirmières. De cet artiste qui raconte à Cavalier ce que veulent dire ses sculptures – et ce qu'il dit est beaucoup plus passionnant que les œuvres en question. Le cinéaste révèle finalement ce lien ineffable entre le dire et le faire, qui prendra un tour inattendu dans la dernière partie du film lors de laquelle il se rend en compagnie d'une ancienne assistante d'Orson Welles dans la maison française du maître, jonchée de détritus, de vieilles archives ou de bidets cassés (« *Orson en cassait beaucoup* », raconte-t-elle). Là, ce rapport se fait plus indiscernable : l'assistante évoque, au fur et à mesure de la visite, comment Welles n'a au fond rien fait durant les dernières années de sa vie, au point d'en faire du grand art et une dialectique diabolique. C'est drôle, émouvant et démystificateur.

Jérôme Larcher

ZOOM

■ L'exceptionnelle rétrospective de **films soviétiques** présentée à Locarno sera programmée à Paris l'an prochain : probablement à Beaubourg, mais rien n'est encore sûr.

■ **Marco Muller,** à la tête de Locarno depuis 1992, a dirigé le festival pour la dernière fois : il a annoncé sa démission lors de la clôture. Il se consacrera désormais à la production.

REPÉRAGES. AUX ÉTATS GÉNÉRAUX DU DOCUMENTAIRE, UN CINÉMA DIRECT MAIS VERBEUX. ET DES CONTRE-EXEMPLES RÉUSSIS.

Trois surprises à Lussas

Au festival de Lussas, on constate que les tentatives de renouvellement des formes documentaires observées depuis quelque temps coexistent avec une tendance lourde, qui ne voit dans le sujet filmé qu'un véhicule de parole, une source de témoignages à recueillir. Désormais, l'humain est peu ou pas regardé. En revanche, son avis sur les choses et le monde est devenu la grande affaire. Un glissement a eu lieu, du sujet à observer, laboratoire de faits et gestes, de coutumes et de rites, au sujet parlant, analyste, somme d'expériences énoncées verbalement (au mieux), pantin bavard en pleine représentation (au pire). Ce n'est d'ailleurs pas tant la parole qui est en cause, que l'absence de dispositif servant à la mettre en scène. Ainsi, l'écoute est-elle le terrain privilégié de cette tendance, qui octroie à l'image le rôle peu valorisant de support.

A Lussas, on pouvait découvrir quelques films s'éloignant des canons de ce cinéma direct verbeux, en passe de devenir un académisme documentaire.

Le Tapis d'Assia, de Sélim Nassib

Le film, inspiré d'un voyage en Iran du cinéaste, à la recherche d'un tapis pour sa fille, avance au gré des visites aux marchands. C'est un portrait éclaté de l'Iran accompagné de la douce voix de Nassib, qui, littéralement, nous conte son voyage. Le tapis persan agit comme métaphore du film lui-même, en quête de son propre objet : rechercher le bon tapis, revient à scruter, déterminer, quérir la « bonne » réalité, rencontrer ses multiples manifestations, ses infinis motifs, comme autant de strates qui se superposent sans

DR

DR

■ *« Le Tapis d'Assia » (en haut) et « Un voyage au Portugal ».*

jamais s'exclure. C'est, de manière évidente, le sens de ces plans récurrents sur les extrémités de tapis feuilletés comme les pages d'un catalogue. Sélim Nassib, Syrien de confession juive, expulsé du pays avec ses parents après la création d'Israël, fut accueilli au Liban mais se vit refuser l'identité libanaise. Seule l'ambassade d'Iran accepta, moyennant finances, de lui fournir des papiers. Ainsi devint-il iranien avant de finalement s'installer en France. L'homme navigue donc entre plusieurs identités, corps, langages, ce qui explique en partie pourquoi la réalité iranienne vue à travers le prisme de sa caméra est aussi flottante, trouble, réversible. Le dernier plan du film, représentant des centaines de tapis étalés au soleil, en est l'image presque trop limpide. Mais loin de donner la clé, ce plan opacifie un peu plus la question que le cinéaste syrien, libanais, iranien, français et juif se pose : qu'est-ce que la réalité d'un pays, son expérience de voyageur, lorsqu'on est soi-même une multitude ?

Un voyage au Portugal, de Pierre Primetens

Pour son premier film, Pierre Primetens prend lui aussi ses distances avec le « réel immédiat » par l'intermédiaire d'un dispositif hérité de *La Jetée* de Chris Marker, mais appliqué au documentaire : une suite de photos noir et blanc figurant la rencontre avec une famille portugaise, et une voix, comme seules preuves de réel. Ce voyage est, pour le cinéaste, l'occasion de renouer avec la famille de sa mère, morte lorsqu'il avait cinq ans. Le réel n'est plus l'espace plat, sans profondeur ni hors champ, de l'*ici et maintenant*, l'éternel présent de la vidéo, mais un état de silence, de recul et de recueillement photographique. Le commentaire au présent du cinéaste ne paraphrase jamais le réel, mais actualise le temps figé des photos. Le réel n'est plus un *continuum*. Il est, de l'avis même de l'auteur, troué de manques (de sons, de couleurs, de mouvements). Les strates temporelles se superposent : la réminiscence de l'enfance ; le présent de la rencontre (voix-*off*) en même temps que son souvenir (les photographies) ; la relecture de l'événement simultanément à son vécu. Si *Un voyage au Portugal* rappelle *La Jetée*, ce n'est pas uniquement en raison d'une gémellité esthétique, mais parce que la forme du film est liée de manière organique à son sujet.

Un de ces jours, d'Anja Unger

Dans le flot de paroles et d'opinions dont le réel nous a abreuvés cette année, ce film-là paraissait presque incongru et solitaire. Rien d'autre que l'observation de la vie qui s'écoule et se régénère dans une ferme de Haute-Savoie : la mort d'un animal encadrée de deux naissances. Dénué de toutes prétentions discursives, le film puise à la source figurative du cinéma pour atteindre à l'expérience tactile. « *J'ai senti qu'il ne fallait pas laisser des mots cacher une vérité de vie très simple et très honnête* » dit Anja Unger. Curieuse réflexion dans l'univers des mots dont s'est paré le documentaire.

Jean-Sébastien Chauvin

HOMMAGE. MUSICIEN ET PRODUCTEUR GÉNIAL, IL AVAIT SIGNÉ LA B.O. DE *Vol au-dessus d'un nid de coucous.* ENTRE AUTRES...

Pour saluer Jack Nitzsche

L'histoire de Jack Nitzsche ne sera pas sue. On pourra aligner les épithètes les plus sûrs, arrangeur de génie, compositeur hors pair, musicien subtil, producteur inspiré, rappeler l'œuvre accomplie aux côtés des plus grands – Phil Spector, les Rolling Stones, Neil Young – tenter une histoire parallèle, une contre-histoire du rock qui redonnerait à l'homme de l'ombre sa juste place, pas seulement celle d'un technicien de premier plan, mais celle de l'artiste expérimentateur, souvent à l'avant-garde des sons à venir ; rien n'y fera. Plus peut-être que pour tout autre, la liste des qualités ne viendra pas à bout du personnage et de sa traversée inouïe dans l'histoire de la musique américaine. Ce n'est pas tellement que le travail de Nitzsche appartient à un récit souterrain du rock'n'roll, à la petite histoire des enregistrements, des *backstage* et des séances mythiques qui constituent, à force d'anecdotes rapportées plus ou moins sûres, le fonds commun des fans érudits mais restent ignorés du plus grand nombre ; même à l'intérieur de cette histoire orale de connaisseurs où l'on sait le nom de Nitzsche et sa place – trop souvent située à la droite de Spector –, une part irréductible échappe. Dans le récent dictionnaire du rock dirigé par Michka Assayas[1], Philippe Auclair, auteur d'une utile entrée « arrangeur », rappelle judieusement l'apport crucial de Nitzsche au « Wall of sound » spectorien, mettant en balance les deux noms dans une pesée plus juste.

PHOTO : BAS - GAURICHON

■ *New York, 8 août, Mayflower Hotel : l'une des dernières photos de Nitzsche.*

Cette réhabilitation, pourtant, paraît presque vaine au moment où Nitzsche disparaît. Le combat des chefs est un vieux refrain qui n'apprend rien ; il ravit les échotiers, mais donne des combattants une image médiocre, coureurs de *royalties*. C'est toujours droits d'auteur contre droits de hauteur, le dupé agonisant son meilleur ennemi selon un point de vue moral qui flatte la mythologie, mais passe à côté de l'essentiel.

Années 70 : il produit la vague punk new-yorkaise

L'essentiel, c'est que le regard de Nitzsche sur la musique, et sur l'histoire du rock, n'a plus cours. Or, c'est à ce regard que sa longévité impressionnante, son ombre portée, son passage fructueux dans des moments si différents de l'histoire du rock doivent être mesurés : depuis ses débuts à la fin des années 50, quand il arrangeait les *hits* des Ronettes et des Crystals avec l'ingénieur du son Larry Levine jusqu'à la composition de musique de films pour Dennis Hopper (*The Hot Spot*) et Sean Penn (*The Indian Runner, Crossing Guards*) dans les années 90, en passant par son intense activité de producteur en pleine vague punk new-yorkaise à la fin des années 70 (il produisit notamment les Ramones et les premiers albums de Mink DeVille), c'est une morale que Nitzsche défendait, une morale de l'écoute et une certaine image de l'Amérique qui l'accompagne. En un mot, une conscience. En dépit des panégyriques de circonstance qui tirent leur révérence aux grands noms de la légende, l'époque est indifférente à sa disparition.

Quelques jours avant sa mort, lors du tournage d'un film[2], il confiait sa tristesse devant le monde comme il va, l'ignorance des Américains concernant leurs propres racines musicales. Qui se soucie aujourd'hui, à part quelques érudits menés par Nick Tosches, des « racines tordues du rock and roll » – country, blues, jazz et rythm'n'blues –, qui rappellent l'importance de la page écrite par Nitzsche et quelques autres dans les studios Goldstar de Los Angeles entre 1960 et 1964, juste avant la vague *british* qui lui emprunta tant ? Nitzsche était d'un monde disparu et il le savait.

Ce qu'il exprimait là n'avait rien de la rancœur du vieil excentrique esseulé regrettant amè- ►

RAY AVERY / MICHAEL OCHS ARCHIVES

■ *Dans les années 70, Jack Nitzsche (à gauche), avec Darlene Love et Phil Spector.*

rement la grande époque révolue, défonce et extravagance des *sixties*. Son sourire triste et ironique, qui éclairait de manière presque angélique le visage fatigué – *« The damage done »*, dit Neil Young – marquait plutôt le regret d'un âge d'or remontant plus haut.

Son âge d'or : les fifties

L'Amérique chère au cœur de Nitzsche, c'était celle des *fifties*, d'avant la mort de Kennedy, disséquée aujourd'hui dans les romans noirs d'Ellroy, mise en image dans le *Rock Dreams* de Bill Peelleart, dont la bande-son idéale pourrait être celle de *Goodfellas*. A coup sûr, Nitzsche partageait la morale du film de Scorsese, ce regret fondamental pour des temps durs, mais où tout était possible. Un peu de cette époque passe sur l'un des rares clichés le représentant aux côtés de Phil Spector et de Darlene Love des Crystals : dans son autobiographie, Marianne Faithfull décrit les deux artisans du « Wall of sound » qu'elle rencontra par l'intermédiaire d'Andrew « Loog » Oldham, le producteur des Stones. C'est la légende idéale de cette photographie : *«Ma seule autre expérience avec des Américains était les amis étranges d'Andrew, Phil Spector et Jack Nitzsche qui m'apparaissaient comme des extra-terrestres avec leurs lunettes noires et leurs amphétamines ; et surtout qui ne parlaient jamais. »* Difficile de ne pas voir dans ce silence gardé, à l'époque et jusqu'à la fin de sa vie, la contrepartie des sons assemblés, arrangés et la préservation du secret que Nitzsche a emporté avec lui. A ceux qui voudraient connaître l'œuvre de ce musicien solitaire – *The Lonely Surfer* est le titre d'un de ses rares albums solos – on conseillera une musique de film déterminante, parmi tant d'autres (*Vol au-dessus d'un nid de coucous*, *L'Exorciste*), il s'agit de la BO de *Performance* de Nicolas Roeg (1970) : toute la palette des talents et des intuitions de Nitszche : goût pour l'orchestration symphonique (qu'on retrouvera chez John Williams ou Pino Donnagio), pour les sons primitifs du blues (Bottleneck de Ry Cooder), expérimentation tout terrain (son atmosphérique qui annonce le trip-hop et surtout rap prophétique des Last poets) et titre pop idéal (composé par Mick Jagger et Keith Richard). Enfin, un morceau extraordinaire qui ouvre la BO du film *Blue Collar* de Paul Schrader : c'est un blues écrit par Nitszche et joué par Captain Beefheart ; le martèlement rythmique qui commence le morceau est le bruit régulier des chaînes de fabrication des *yellow cabs* de Détroit que vient relayer peu à peu la rythmique identique de la guitare. Le titre s'appelle *Hard Workin' Man*.

Jack Nitzsche est né à Chicago en 1937. Rien de ce qui lui appartient ne lui sera rendu.

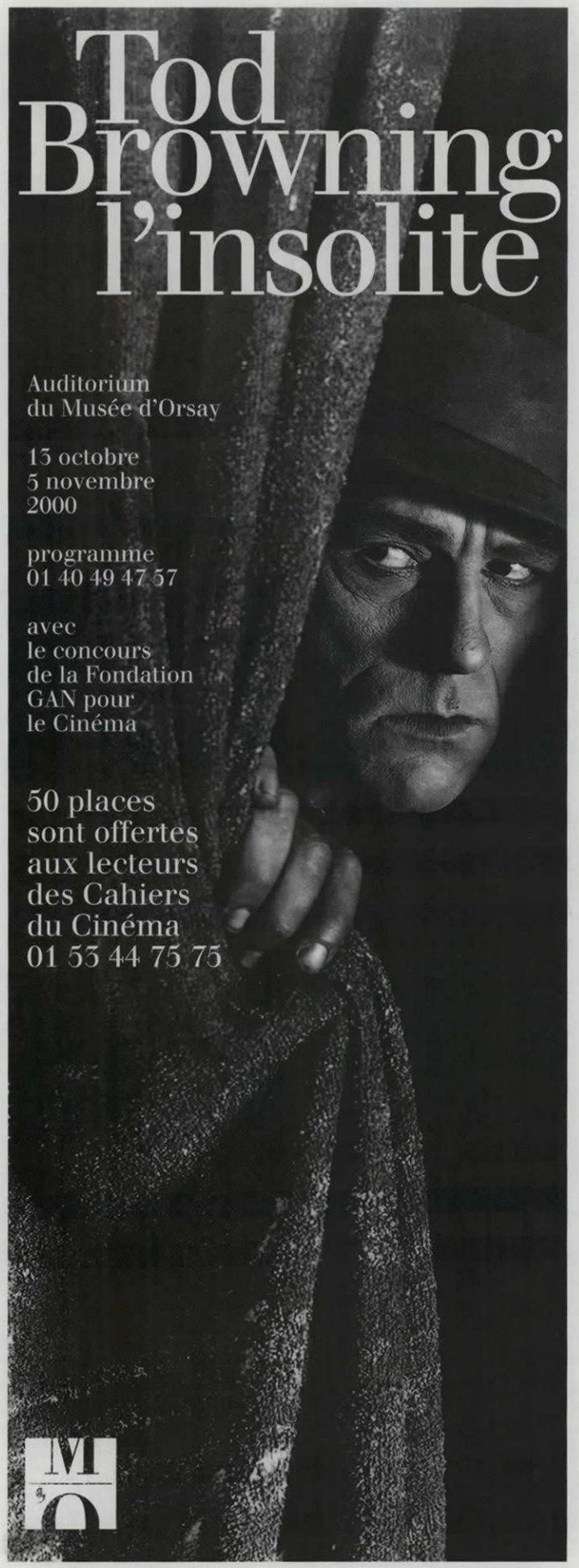
Frédéric Bas

1. Ed. Robert Laffont.
2. Portrait de Willy DeVille, en cours de tournage, coréalisé par Frédéric Bas et Julien Gaurichon.

ZOOM

■ **Jack Nitzsche** est mort le 27 août à l'âge de 63 ans.

■ **Son œuvre musicale,** immense, comprend quelques bandes-son décisives (*Performance, L'Exorciste, Blue Collar, Vol au-dessus d'un nid de coucous...*) qui dénotent une expérience musicale rare, puisée aux meilleures sources (pop américaine et anglaise, blues ou musique expérimentale).



LE SORT D'UN FILM. C'ÉTAIT UN PETIT DOCUMENTAIRE D'ART ET ESSAI VOUÉ AU SUCCÈS D'ESTIME. MAIS CANAL +, PUIS CANNES, LA PRESSE ET SURTOUT LES SALLES ET LE PUBLIC ONT PLÉBISCITÉ *Les Glaneurs et la Glaneuse*. AGNÈS VARDA RACONTE LA GENÈSE D'UN SUCCÈS.

Le bel été de la Glaneuse

C'est un petit film. Un tout petit film : pas de stars, titre austère, budget microscopique, campagne de publicité à l'avenant : *a priori*, tout vouait *Les Glaneurs et la Glaneuse* au destin classique du documentaire d'art et essai : quelques copies, une poignée de spectateurs et puis très vite, le purgatoire de deux salles du Quartier Latin. Mais voilà : diffusé par Canal + le 6 juillet à 20h30 (« *prime time, ils disent* »), sorti en salles le lendemain, *Les Glaneurs*... a déjoué toutes les lois du genre. Presse enthousiaste, public conquis, files d'attente, coups de fil des exploitants, tirage en catastrophe de copies supplémentaires. Depuis, le documentaire d'Agnès Varda poursuit sa carrière, doucement mais sûrement : 43 000 spectateurs en neuf semaines. « *Le film ne baisse pas beaucoup* » note la réalisatrice, qui lui prédit encore plusieurs mois de carrière.

Ce soir-là, Varda présente *Les Glaneurs* au Trianon de Romainville, connu pour avoir abrité Eddy Mitchell et sa Dernière séance. « *Dans un café du 17e arrondissement, une blonde m'a accostée* : "Vous êtes Agnès Varda ? J'aimerais passer votre film dans mon cinéma ". *Et voilà comment, tout naturellement,* Les Glaneurs et la Glaneuse *se retrouve ici. Je ne vais pas vous dire que je donne mon film à toutes les blondes que je croise dans des cafés, mais comme je rencontre beaucoup de gens sympas, je cours partout.* » Dans le décor improbable du Trianon (fauteuils rouge rococo et moulures modern style), encore sous le coup du décalage horaire (le matin même, elle est rentrée du festival de Toronto), souriante néanmoins, Varda parle. De pommes de terre

■ *Agnès Varda (ci-dessus) tourne « Les Glaneurs et la Glaneuse ».*

en forme de cœur, de cette publicité en pleine page entrevue dans un quotidien de Toronto (« *Un manteau en vison pour enfants à 5950 dollars, vous vous rendez compte !* »), de son travail de documentariste (« *Une école de modestie. D'ailleurs, quand vous applaudissez, vous applaudissez ce qu'ils disent, pas moi* »), de ce marché où un type ramassait des légumes à même le sol pour les gober tout crus (« *J'ai mis deux mois avant de lui parler. J'ai craqué le jour où je l'ai vu manger une botte de persil* »). Varda conseille (« *Si vous voulez glaner des pommes de terre, c'est, en ce moment, sur la route d'Etampes que ça se passe...* »). Varda répond. A la dame énervée qui lui demande pourquoi elle appelle son film un documentaire. Au camescopeur qui veut savoir si quelqu'un peut glaner les « restes » de son film. Une brune amusée chuchote : « *Pour remplir la salle, une seule solution : faire venir Varda* ».

« La sélection officielle, je ne pouvais pas rater ça »

« *Avec elle, les débats sont une pure merveille de simplicité, de transmission du savoir* », confirme Roger Diamantis, du Saint-André-des-Arts. Depuis le premier jour, Diamantis programme *Les Glaneurs*, qu'il avait vu à Cannes, presque par hasard : « *Je l'ai croisée à la terrasse du grand hôtel. Elle m'a dit :* " Si tu viens voir mon film demain matin, je te paye une coupe de champagne. Mais je te préviens, je veux qu'il sorte le 6 juillet et il passe sur Canal + la veille. » *Ça faisait beaucoup de choses en même temps, mais j'y suis allé quand même et là, je tombe sur un film éblouissant. Je l'ai rappelée tout de suite* : " On sort quand tu veux... »

A Cannes, tout avait pourtant démarré doucement, presque en catimini. « *Un peu de la main gauche parce que c'est un documentaire* », sourit Varda. Début avril, le comité de sélection voit un premontage du film. A l'époque, Varda, qui a commencé à tourner quelques mois plus tôt, en septembre 1999 (« *Je m'en voulais beaucoup de ne pas avoir eu le courage de démarrer sans argent en juillet, à l'époque des vergers, de la moisson...* »), compte bien tourner encore quelques mois. Pas d'urgence, puisque le film, préacheté par Canal +, n'est pas destiné à ►

© CINÉ TAMARIS

■ *Une scène des « Glaneurs et la Glaneuse », 43 000 spectateurs en neuf semaines.*

sortir en salles. « *J'aurais bien fait le tour de l'année, mais quand ils m'ont proposé la sélection officielle, je me suis dit :* " Je ne peux pas rater ça. »

Sur la Croisette, pourtant, *Les Glaneurs* fait peu de vagues. Trop de films, trop de strass : silence radio. « *Par contre, tous les étrangers sont allés le voir, les festivals, les cinémathèques, le musée de New York… En fait, la demande est venue des salles.* » Elle souligne : « *Des salles, pas des distributeurs.* » En vrac, le Film Forum de New York, une salle de Montréal, le studio des Ursulines, le MK2 Beaubourg, le Saint-André-des-Arts…

Quinze copies, « au pif »

De retour à Paris, la sortie s'organise : « *On pensait rouler avec 15 copies* ». Pourquoi 15 ? « *Il n'y a pas de méthode, on fait ça au pif. Empirique, c'est ça le mot ?* » Pas d'argent, pas de pub (« *On a acheté un cinquième de page dans* Pariscope, *la même chose dans* l'Officiel, *ça fait déjà 16 000 francs. Ensuite, on a pris une petite pub dans* Libération *et dans* Aden »). En revanche, des articles enthousiastes : « *Le soutien de la presse a été incroyable. Alors que je m'attendais à des réserves, à ce qu'on me reproche de ne pas avoir traité plus gravement un sujet aussi dur.* » Et un public conquis : « *Je ne pensais pas que le film ferait ce tabac alors que d'habitude, l'été est une période un peu difficile*, explique Diamantis, qui a moissonné 17 000 entrées en neuf semaines. *Dès le premier jour, il y avait des files d'attente, bien qu'il soit passé sur Canal. D'ailleurs, on se demande si ça n'a pas joué en sens inverse. J'avais programmé* Jane B par Agnès V, *qui avait marché gentiment, mais là, les gens applaudissent le film comme au théâtre, à la fin. C'est très rare.* » « *Il y a eu deux surprises : l'accueil du public et le bouche-à-oreille* », confirme Varda.

Débats, projections, festivals en rafale. Uzeste, où Bernard Lubat improvise une projection en plein air : « *On a dressé un écran énorme dans un pré, avec, derrière, une église ancienne qui se détachait dans la pénombre. Il y avait un monde fou, un article parlait même de 3 000 personnes. Le lendemain, on a fait un débat avec José Bové sur la surbouffe. Moi, j'étais dans un état de contentement absolu.* » Aux états généraux du documentaire, à Lussas, une jeune femme lui demande une copie du film : « *Elle m'a abordée en me disant :* "J'ai accès aux salles municipales de sept villages, quatre de 1 000 habitants, quatre de 400 habitants. Je voudrais passer votre film sur sept jours, un jour par village. Je peux vous garantir 200 entrées par semaine ».

L'Agence pour le développement régional du cinéma (ADRC) tire 5 nouvelles copies pour que le film circule dans de petites villes de province. « *C'est comme ça qu'il est passé un jour sur l'île d'Aix, un jour sur l'île d'Yeu, dans des petits villages de Vendée, de Gironde ou du Massif Central. Pendant ce temps, des grandes villes attendent la copie. Ça me fait beaucoup rire…* »

Après l'été, les demandes continuent d'affluer. De France, où 80 salles attendent le film. Surprise, même UGC s'est manifesté. A l'étranger, le film circule de festival en festival, avec ou sans Varda. Après Toronto, où elle a vendu le film à la chaîne allemande WDR et à un distributeur américain, Varda s'apprête à enchaîner Vancouver, New York, Chicago, Montréal… « *Ensuite, je pars aux Rencontres du film français à Florence.* » Sourire gourmand : « *Florence, vous comprenez…* »

Elisabeth Lequeret

Du cinéma sur la Toile

par SYLVAIN COUMOUL

La force du cinéma, dès ses premières heures, fut de concilier la démonstration de pouvoirs techniques tout neufs avec une pratique artistique puissante, car aguerrie aux disciplines humaines qui l'avaient précédée. A stade de développement égal, l'Internet aujourd'hui, trop préoccupé de faire table rase en même temps que cerné par la vieille logique marchande, a déjà pris quelque retard sur son aîné. Malgré sa promesse d'un « webcinéma », le cyber-Méliès se fait attendre.

Parallèlement, pas un film à budget moyen ou gros dont l'affiche ne se barre d'un www point com qui durera ce que dure une saison dans les salles. Sitôt sur le site, l'écran de l'ordinateur semble se fondre au noir, puis comme un générique de vieux *Superman* les lettres composant la titraille surgissent d'un vide spatio-temporel qui voudrait bien figurer le bout de l'univers. Mais déjà tout se fige, il faut cliquer, balayer du poignet et de la souris, comme d'habitude. Ce n'était que ça. Le générique n'a pas ouvert sur un film mais sur le pressentiment de celui-ci.

On s'en tiendrait à cette fâcheuse impression s'il n'existait sur la Toile ces poches de résistance, webzines de cinéma, transcriptions d'articles papier, sites d'analyses, toutes sources susceptibles de nourrir une passion de cinéphile. De cela, le site des *Cahiers* (www.cahiersducinema.com) rendra compte au fil des semaines. Mais il y a quelque chose d'autre, de plus diffus ou d'encore incompréhensible, que la présente chronique se propose de tenter de cerner : l'effet produit sur chacun par une pratique même modérée du surf. Les cinéastes et les films qu'ils réaliseront dans l'avenir pourraient bien en être imprégnés. Car enfin, nous que des années dans les salles ont habitués à ce qu'un plan chasse irrémédiablement le précédent sommes chaque fois surpris, venant à donner du clic sur la petite flèche gauche, en haut de l'écran, de voir resurgir inchangées les phases antérieures de notre quête. Chaque tableau, se dit-on, chaque *écran* oublié avait donc continué de coexister, comme menant sa vie propre, à celui que nous pensions devoir incarner l'unique présent possible. Quelle leçon de cinéma ! Même le magnétoscope, avec ses retours brouillés, ses pauses qui n'en sont pas vraiment, n'avait su isoler à ce point les étapes d'une pensée, c'est-à-dire d'une fixité en mouvement.

Et le web de nous questionner : ne serait-il pas la piqûre de rappel d'une triple exigence jadis formulée par Bresson – du blanc, du silence, de l'immobilité ? Rompu en tant qu'internaute à une certaine façon de passer d'un écran l'autre, le cinéaste pourrait, comme un joueur d'échecs qui traversant la rue reproduit mentalement les cases blanches et noires, s'apercevoir qu'un *quelque chose* avait imprimé en lui la structure d'un cinéma rêvé, d'un art absolu. ■

La résurrection du cercle

par THIERRY JOUSSE

Précis jusqu'à la méticulosité, voire la maniaquerie, dans le choix de ses bandes originales, Jean-Pierre Melville aura toute sa vie fait preuve d'un goût musical très sûr, y compris pour les autres, puisque c'est lui qui suggéra à Jean-Luc Godard d'engager Martial Solal pour *A bout de souffle*. En témoignent plus particulièrement les partitions écrites par le méconnu Eric Demarsan pour deux des films les plus cruciaux de l'ermite de la rue Jenner, *L'Armée des ombres* et *Le Cercle rouge*, aujourd'hui ressuscités, dans leur version la plus complète possible, par les bons soins de l'infatigable Stéphane Lerouge, également responsable du passionnant entretien du livret.

Soit deux trésors dont l'un, *L'Armée des ombres*, offre de sombres variations symphoniques, passées pour une part à la postérité grâce au célébrissime générique des feux Dossiers de l'écran qui en reprenait un des motifs les plus inquiétants ; et l'autre, *Le Cercle rouge*, réinvente un jazz abstrait, mental, fétichisé, avec de grandes envolées sophistiquées à la Gil Evans, à l'image même du dispositif stylistique du film.

C'est Michel Legrand qui devait écrire la partition du *Cercle rouge*, mais Melville la refusa finalement (elle devrait être éditée un jour prochain !) avant de faire de nouveau appel à Demarsan avec lequel il avait déjà travaillé pour *L'Armée des ombres*. Demarsan raconte que Melville lui organisa une projection de *Odds Against Tomorrow* (*Le Coup de l'escalier*), un de ses films préférés, afin qu'il s'imprègne de la couleur de cette sublime musique que John Lewis, le pianiste du Modern Jazz Quartet, avait écrite et arrangée pour le film de Robert Wise.

Après avoir tenté l'expérience, sur les conseils d'un ami, d'écouter à la suite les deux principaux thèmes des deux films, leurs similitudes mélodiques et architecturales me sont nettement apparues, sans pour autant que l'originalité du travail d'Eric Demarsan en soit minimisée.

On dira que la partition du *Cercle rouge* est une des premières musiques de film qui prend en compte une histoire déjà balisée et intègre la référence et la citation à l'intérieur de son matériau, à l'image des films de Melville eux-mêmes, sans pour autant céder au pastiche ou à la parodie, mais en conservant, comme à l'intérieur d'un cristal abstrait et purement musical, l'esprit du film noir... Indispensable.

L'Armée des ombres (Emarcy/Universal)

Le Cercle rouge (Emarcy/Universal) sortie 31 octobre.

LIVRE. COMMENT SE SOUVIENT-ON ? DANS *Un plus un*, LE PHILOSOPHE KLAUS THEWELEIT EXPLORE LA MÉMOIRE COLLECTIVE.

Fouilles en mémoire

Il faut féliciter les éditions TH(éâtre) TY(pographique) de donner à lire deux textes de l'écrivain allemand, Klaus Theweleit. Le second est le discours qu'il prononça pour la remise du prix Adorno à Jean-Luc Godard. Il y cite cette phrase du cinéaste : « *Seul le cinéma autorise Orphée à se retourner sans faire mourir Eurydice.* » Theweleit dirait plus volontiers : « *Seuls le cinéma et la littérature...* » – mais, dans l'ensemble, il pense la même chose. Le premier texte publié ici, *Memory Pictures*, en hommage au *Mister Memory* de Marcel Ophuls, est l'étude de la mémoire, mémoire non intime mais politique et collective, mémoire inapaisée, résidu d'après-guerre et d'après-massacres.

Le corpus contient *Shoah* de Lanzmann, les films de Marcel Ophuls, *La Douleur* de Duras, un roman de Tim O'Brien sur la Guerre du Viêt-Nam. L'enjeu du texte de Theweleit repose dans le souci suivant : comment se souvient-on ? pourquoi certains se souviennent-ils et d'autres pas (par exemple des Allemands ex-nazis) ? Pour répondre, Theweleit étudie comment Lanzmann ou Duras ont travaillé à faire (re)surgir la mémoire perdue. Il distingue deux stratégies essentielles. D'abord, ce qu'il appelle la *re-mise en scène*. C'est notamment Lanzmann amenant avec lui au village de Chelmno (Pologne) Simon Srebnik qui y passa une partie de la guerre. Les anciens le reconnaissent, se regroupent autour de lui, commencent à parler de la guerre en toute innocence (soit absence de culpabilité), parce qu'ils n'ont pas l'impression d'assister au tournage d'un documentaire du présent sur le passé, mais à un retour du passé même, à la résurrection d'Eurydice dans l'espace « *composé d'"Autrefois" et de "Maintenant", où le passé émerge comme de soi-même et se dévoile comme un trait rigoureux de leur présent* ». L'autre leçon de ce passage de *Shoah* est que la mémoire est un exercice à plusieurs, le passage par un corps collectif. « *Le travail de remémoration est, comme parfois le travail de l'amour, une (torturante) co-production.* »

Theweleit montre comment la mémoire intime de l'expérience historique ne surgit pas, ou mal, dans la confrontation, même amicale. Il faut instaurer les conditions de possibilité d'une mémoire délivrée du sujet et devenue collective. Dans *Shoah* encore, Mordecai Podchelbnik se souvient mais à la troisième personne ; quand il parle de lui, il dit : « *Quand il était sur place, il a vécu ça comme un mort, parce qu'il n'a jamais pensé qu'il survivrait, mais il est vivant.* »

Cela dit, cette co-production n'en passe pas forcément par du collectif réel. La solution proposée par Duras est celle du *rêve*, d'un travail pour retrouver au début des années 80 le corps de Duras qui fut celui d'elle dans la guerre. Le collectif est interne au sujet, est dédoublement. « *C'est peut-être là une des différences entre les modes masculin/féminin d'appréhension d'un tel travail* [de la mémoire]. *Un corps féminin revient en rêve sur le passé et le présent (...) pour apaiser des maux encore vivaces, rechercher les différentes places où les tranférer* ». Déjà, la femme d'*Hiroshima mon amour* se souvenait et oubliait à travers une ancienne expérience de corps soudain réveillé. Se souvenir est bien, comme le dit Theweleit, *une forme d'art*.

Stéphane Bouquet

Un plus un de Klaus Theweleit, TH TY, 112 pages, 120 F.

Montez le son sans augmenter le volume.
(Enceintes Pascal : jusqu'à 140 W** dans 1/2 pot de fleurs)

Sony France S.A. - 20/26, rue Marat 92110 Clichy - 712 034 600 RCS Nanterre - Capital : 549 488 600 F.
SAATCHI & SAATCHI

pascal

Les enceintes Pascal de Sony vont vous faire découvrir un pur concentré de puissance. 50 ans d'expérience dans l'audio réunis dans des enceintes aux lignes pures mesurant seulement 86 x 169 x 130 mm. Compactes. Au design parfait. En leur cœur vibre un son d'une puissance déconcertante. Le Néodyme, l'aimant le plus puissant du monde, fournit suffisamment de basses et d'aigus pour faire trembler tous vos lustres.
Les enceintes Pascal sont celles dont vous avez toujours rêvé pour profiter du meilleur de la musique et du cinéma.
Pas besoin d'un espace gigantesque pour avoir un son gigantesque.

www.sony.fr/pascal ** puissance maximum.

go create*

SONY

*A vous de créer

MÉTIERS. A QUELQUES MINUTES DE TRAM DES MULTIPLEXES NANTAIS, GÉRARD CLOCHARD TENTE DE FAIRE SURVIVRE UN PETIT CINÉMA. RENCONTRE.

Le dernier des indépendants

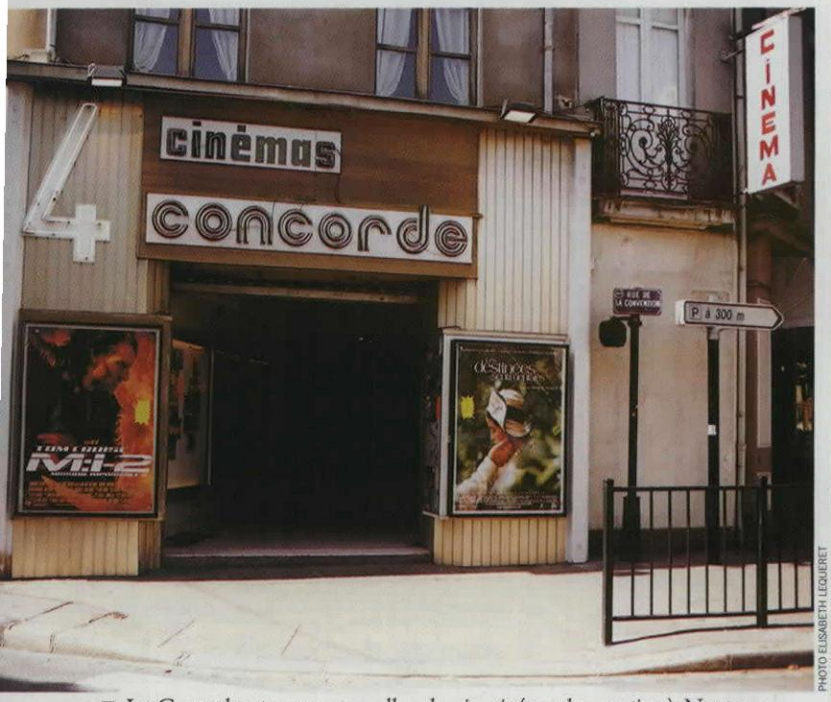


PHOTO ELISABETH LEQUERET

■ *Le Concorde, et ses quatre salles, dernier cinéma de quartier à Nantes.*

Il pianote sur le minitel d'une main, empoigne de l'autre le téléphone, s'enquiert du sort de *Meilleur espoir féminin* chez un collègue *(« Il s'arrête chez toi ? Alors, je continue… »)*, jette un œil sur le chien Harpo, chow chow faussement débonnaire et vraiment caractériel, ainsi nommé dans la foulée d'un cycle Marx Brothers. Lundi ordinaire au Concorde, petit complexe de quatre salles à quelques minutes du cœur de Nantes. Gérard Clochard, propriétaire des lieux depuis 1984, boucle sa programmation en bougonnant. Mauvaise semaine en perspective. Un seul nouveau film, *Retour à la vie*, de Pascal Beumler, avec Emmanuelle Laborit. Pour le reste, ceinture. Clochard, qui convoitait vaguement *Nurse Betty*, a dû se résigner : les deux salles du centre-ville qui programment déjà le film de Neil LaBute ne veulent pas le lâcher *(« Pas la peine de se battre. Les chiffres sont bas, mais ils le gardent quand même… »)*. Même déception pour *Les Terriens* d'Ariane Doublet, que le multiplexe UGC voisin programme depuis une semaine : *« On voulait attendre la rentrée des facs, du coup, ils l'ont sorti avant nous. Maintenant, ils gardent la copie… »*

A Nantes, Gérard Clochard fait figure d'exception. Parce qu'il dirige le dernier cinéma de quartier de la ville, parce qu'il revendique fièrement son statut d'artisan (pour cela, il a démissionné des Télécoms : *« Quitter la fonction publique pour devenir exploitant, faut être con, non ? »)*, parce que, surtout, il est le dernier indépendant dans une ville cernée par les circuits (deux UGC, un Gaumont, un Pathé et le Katorza, filiale de la Soredic, un groupe de programmation et d'exploitation régional). *« On est des dinosaures »*, soupire Gérard Clochard. *« Là, vous écrivez une nécrologie »*, suggère son fils Sylvain, qui a pourtant lâché une maîtrise de sociologie pour travailler aux côtés de son père.

« L'anarchie » de la carte illimitée

Déjà, en janvier 1997, les entrées avaient fléchi quand un complexe du centre-ville, l'UGC Apollo (7 salles, 1500 fauteuils) avait lancé son tarif unique à 10 F. L'ouverture de deux multiplexes, l'UGC Cité Ciné (12 salles) et le Pathé (14 salles) dans le centre commercial de Saint-Herblain, à quelques stations de tramway du centre-ville, avait accéléré la chute. L'estocade, c'est le lancement des cartes illimitées UGC, puis Pathé et Gaumont, et la riposte immédiate du Katorza (un tarif unique à 29 F la séance). *« Ça provoque une anarchie totale. Jusqu'à présent, on était régis par des règles. Si demain, on n'a plus aucun contrôle sur la billetterie, n'importe qui pourra faire n'importe quoi, alors qu'il n'est pas propriétaire des produits. Je me demande si bientôt, les exploitants ne vont pas demander aux distributeurs de payer un minimum garanti ! »* Catastrophique pour les entrées, la guerre des multiplexes fait des ravages sur la circulation des copies. *« Les distributeurs, s'ils doivent mettre trois ou quatre copies sur la ville, n'en mettront pas une cinquième chez nous. On ne fait pas le poids. »*

PHOTO : SYLVAIN CLOCHARD

■ *Gérard Clochard.*

Entre inflation du nombre de sorties (595 films en 1999) et multiplication des salles, le métier de programmateur, qui tenait à un subtil alliage de confiance et de rapport de force – entre le bras de fer et le renvoi d'ascenseur – vire à la foire d'empoigne. Aujourd'hui, obtenir la copie d'un film le jour de sa sortie nationale relève du miracle : *« On a pu programmer* Les Glaneurs et la Glaneuse *en même temps que la sortie officielle, mais c'est grâce aux relations privilégiées que nous avons avec Agnès Varda. »* Pour le reste… Pris en sandwich entre les multiplexes de Saint-Herblain, qui raflent toutes les nouveautés et l'UGC Apollo, qui programme des films de plus de six mois, le Concorde doit se rabattre sur les fonds de tiroir : les films « usés », ceux qui ont déjà tourné plusieurs semaines dans d'autres complexes de la ville. Ou ceux dont personne ne veut… Même les films de catalogue sont rayés de la carte : *« Avant, quand sortait un Woody Allen, un Stephen Frears, on se rattrapait en faisant un cycle autour du réalisateur. Aujourd'hui, avec les chaînes thématiques, ce n'est plus possible. Sans compter que les droits cinéma sont de plus en plus courts. Ils courent sur trois, quatre ans, et puis plus rien. »*

« Le maire nous a mis Pathé dans les pieds… »

Comment résister à l'offensive ? Créer une carte commune indépendants-UGC ? Au Concorde, on n'y croit guère : *« Ils savent bien que c'est impossible. Je ne vois pas comment on peut gérer deux comptabilités parallèles. Au bout d'un moment, on serait forcément sous tutelle. »* Casser les prix ? Clochard, qui a instauré un tarif unique à 27 F, sait que cette tactique peut très vite devenir suicidaire. *« Les circuits, eux, peuvent se permettre de perdre de l'argent pendant plusieurs années. Nous pas. Quand l'UGC Apollo a sorti son tarif unique à 10 francs, on a essayé de le faire remonter à 17, 18 ou 19 francs. Sans succès. »* Créer un front commun des indépendants ? *« C'était il y a quinze ans qu'il fallait réagir. Aujourd'hui, c'est trop tard. Les indépendants n'ont pas senti le vent tourner. Ils voyaient pourtant bien ce qui se passait dans la grande distribution, dans l'agroalimentaire, dans la hi-fi, mais dans l'art et essai, les* ►

gens n'ont jamais pensé qu'ils pouvaient être attaqués. Moi, dès le début, j'étais sûr qu'on allait se faire laminer. »

En 1993, Clochard déniche sur la zone commerciale de Saint-Herblain un plateau inoccupé de 10 000 m² : « *Je voulais monter un espace culturel, avec des cinémas, des salles de concert, un atelier d'artistes, un café-théâtre, des restaurants…* » Signature d'un accord avec l'Usine Center, propriétaire des lieux, pourparlers avec les banques, et puis le flop : « *Le maire nous a mis Pathé dans les pieds… Et Pathé a posé 27 millions de francs sur la balance…* » Trois ans plus tard, pas découragé, il repart à l'assaut (« *Je me disais :* " Je ne vais pas vieillir comme ça. Il y a tellement de choses à faire " »). Cette fois, ce sont les chais de Bercy qui le tentent. Mêmes causes, mêmes effets : c'est UGC qui reprend le flambeau et installe un multiplexe de 18 salles sur le site. « *Quand un petit veut monter un projet, c'est toujours le même problème. Les banquiers vous disent :* "Vous êtes fou ! ". *Et puis, en fin de compte, ils montent le projet. Avec un gros.* »

Homme orchestre

Aujourd'hui, Clochard a rangé ses cartons à dessin et repris son travail d'homme-orchestre. Quatre salles, quatre salariés : assurer la programmation, boucler la comptabilité, faire le secrétariat. Et aussi : aller chercher une copie en catastrophe, faire le ménage, remplacer le projectionniste. Toujours garder un œil dans la salle : « *Comme on est indépendants, on est relativement libres de dire ce qu'on a aimé ou pas. Et puis les clients, le soir, c'est sympa. Parfois on se dit que si on ne mettait pas le contrôle, ils poseraient l'argent du ticket sur la caisse.* » Volontairement, Gérard Clochard tente de couvrir tout le spectre du cinéma, alternant gros budgets américains et sorties confidentielles, *Gladiator* et *On n'est pas des sauvages*, tir groupé de six courts métrages d'animation français. « *On reste quand même un cinéma de quartier, et c'est bête de priver les gamins du coin de* Gladiator. *Se dire qu'on ne passe pas un film parce qu'il est trop violent ou trop sexe, c'est très subjectif. Parfois, même quand on n'aime pas, on se demande de quel droit on peut décider.* », explique Gérard Clochard.

Pour cet ancien syndicaliste, acheter un cinéma tient à la fois de la mission sociale et du rêve d'enfant (« *Il y a une bonne part d'utopie dans tout ça* »). Ce qui transparaît largement dans le choix des animations, des rencontres, des débats. « *On travaille beaucoup avec les associations, on fait venir des réalisateurs, des acteurs.* » En vrac : le MRAP, des associations maghrébines, le représentant de l'ANC Solly Smith, JF Ossang… En 1990, Jeanne Moreau, alors en tournée de province pour *La Servante Zerline*, et qui vint un soir présenter l'un de ses films (*L'Adolescente*) au Concorde. Autre projection mémorable, celle de *La Dernière Tentation du Christ* : « *Après l'attentat de l'Espace Saint-Michel, on a considéré qu'on ne pouvait pas céder. C'était un peu compliqué, parce qu'il y avait des flics en civil partout, dans la salle, dehors. Comme on était les seuls, dans toute la région à programmer le film, les gens faisaient des kilomètres pour venir le voir chez nous. Au fond, c'était une opération très rentable…* »

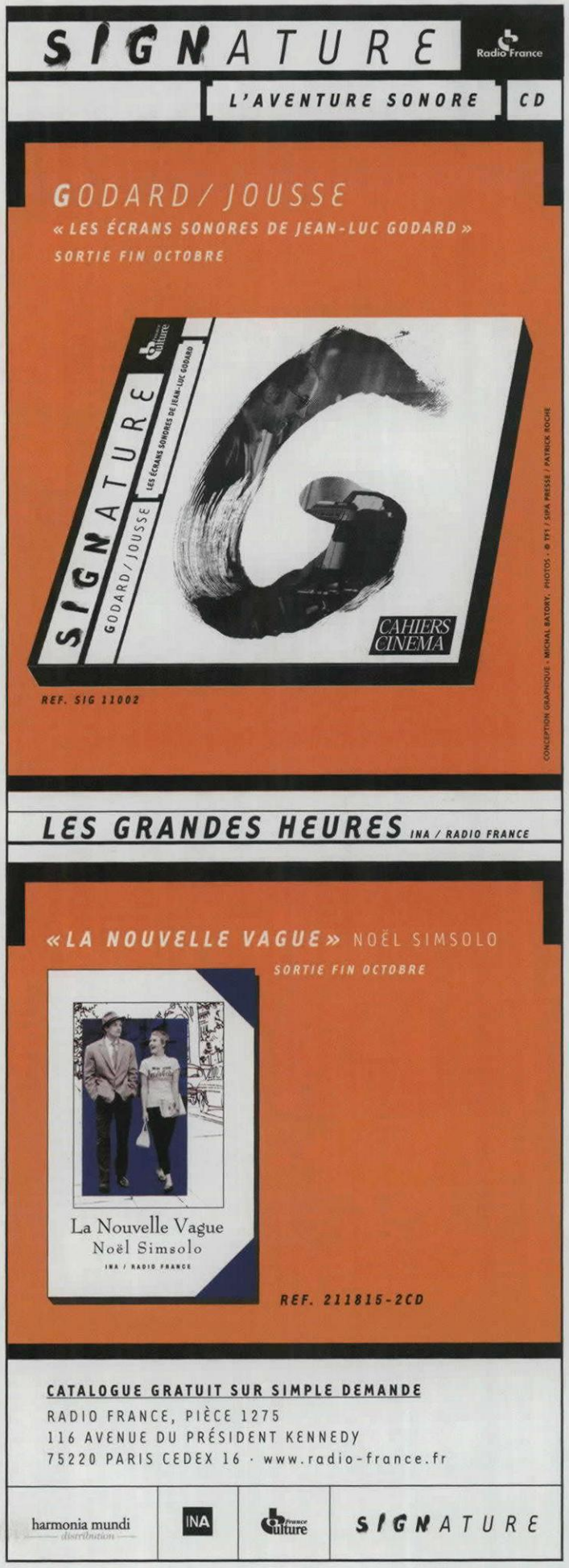
Elisabeth Lequeret

Cinéma Le Concorde, 79, boulevard de l'Egalité, Nantes.

CHIFFRES

La part du distributeur

■ L'exploitant reverse une part de sa recette nette (après paiement de la TVA, de la taxe spéciale additionnelle, des droits SACEM et syndicaux…) au distributeur. Cette part, négociable, oscille entre 30 % et 50 % de la recette nette, jamais au-delà. « *Si vous êtes petit, vous restez à 50 %. Si vous êtes puissant, évidemment, vous pouvez négocier ces chiffres à la baisse. Quand un petit distributeur affronte un gros circuit, c'est évidemment le gros circuit qui impose sa loi* », explique Gérard Clochard.



TPS CINEMA

L'ESPRIT DU CINEMA

EN OCT

TPS CINEMA, c'est 4 chaînes de cinéma : CINESTAR 1, CINESTAR 2, CINEFAZ et CINETOILE. Tous les mois, des grands films pour la 1ère fois à la télévision, des thématiques originales, des magazines sur l'univers du cinéma, et plus de 120 films. En octobre sur CINEFAZ : un mois SCIENCE-FICTION, une semaine PAUL VERHOEVEN et une nuit ROBOCOP.

LE MOIS SCIENCE-FICTION

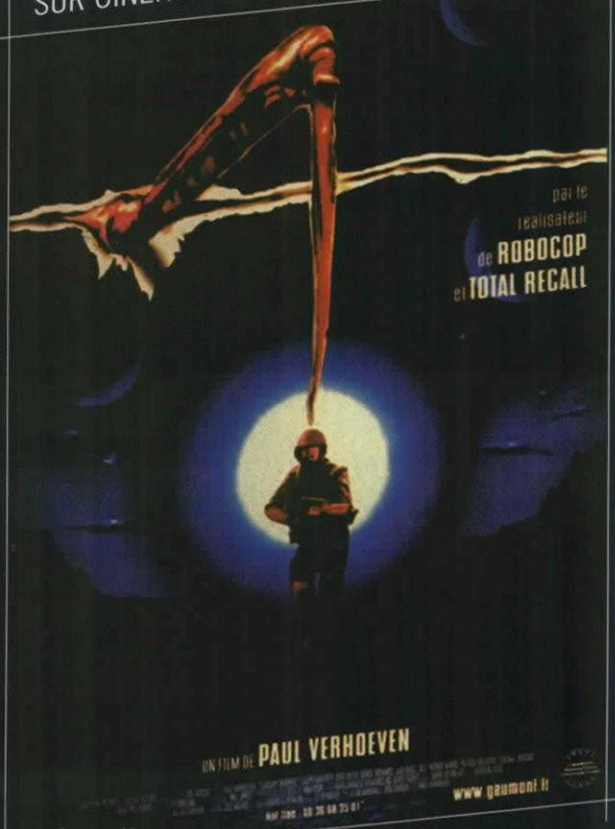
SUR CINEFAZ

MEN IN BLACK

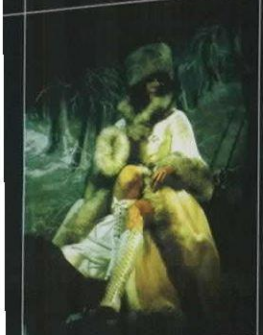
INDEPENDENCE DAY

OBRE

LA SEMAINE
PAUL VERHOEVEN
SUR CINEFAZ



STARSHIP TROOPERS



BUSINESS IS BUSINESS

LA NUIT
ROBOCOP
SUR CINEFAZ

ROBOCOP 3

CINÉ FAZ
Films de AàZ

Disponible sur TPS et sur le câble
Pour plus d'informations :
0 825 300 200 (0,98F/min)
ou 08 36 67 60 60 (1,49F/min)

DREAM ON

TOURNAGES

■ Après plusieurs courts et moyens métrages très remarqués (*La Beauté du monde*, *Les Filles de mon pays*), **Yves Caumon** passe au long métrage. Le tournage d'*Amour d'enfance* a débuté en septembre dans le Tarn avec Mathieu Amalric et Lauryl Brossier.

■ Après Sade, Puccini : la *Tosca* de **Benoît Jacquot,** produite par Daniel Toscan du Plantier, aura pour interprètes Roberto Alagna, Angela Georghiu et Ruggero Raimondi.

■ Alors qu'il prépare *Gangs of New York* et qu'il a toujours l'intention de tourner sa biographie de Dean Martin – sans parler de son projet avec Mick Jagger –, **Martin Scorsese** devrait aussi réaliser *Gucci : A House Divided*, qui retracera l'histoire de quatre générations de Gucci.

PHOTO : MOUNE JAMET / SYGMA

■ **Jacques Rivette** vient d'achever le tournage de *Va Savoir !* Adapté avec Christine Laurent et Pascal Bonitzer de la pièce *Come tu mi vuoi* de Pirandello, le film réunira notamment Jeanne Balibar, Sergio Castellito, Marianne Basler et Jacques Bonnaffé.

■ **Nicolas Cage et Meryl Streep** seront à l'affiche d'*Adaptation*, le prochain film de Spike Jonze. Ecrit, comme *Dans la peau de John Malkovich*, par Charlie Kaufman, le film sera produit par Jonathan Demme.

■ Les deux acteurs principaux de *Simone*, le prochain film d'Andrew Niccol (*Bienvenue à Gattaca*), seront **Al Pacino** et une femme entièrement générée par ordinateur. Selon Niccol, il sera impossible de distinguer cette actrice virtuelle de celles de chair et de sang.

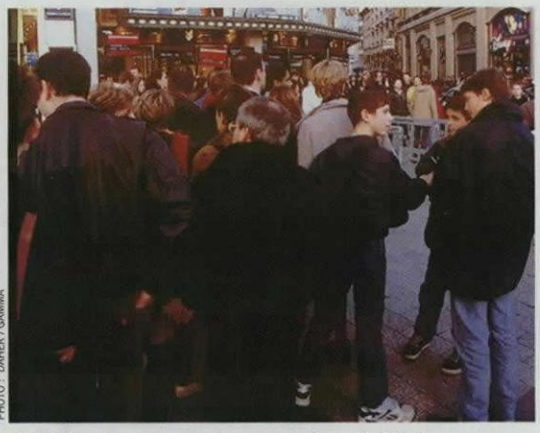


PHOTO : DAHER / GAMMA

42% des jeunes spectateurs sont des « habitués ».

La part des jeunes spectateurs baisse en France

■ **Les moins de 25 ans** constituent toujours la catégorie de la population qui se rend le plus au cinéma, mais leur proportion parmi les spectateurs a diminué ; cependant, ceux qui vont voir des films le font de plus en plus souvent. C'est ce que révèle l'étude du CNC sur les pratiques cinématographiques des jeunes. L'an passé, 37,8 % des spectateurs étaient âgés de moins de 25 ans, contre 44 % en 1993. Mais 42 % de ces jeunes spectateurs sont des « habitués » (critère retenu : au moins un film par mois) contre 37,5 % pour l'ensemble de la population. Plusieurs tendances se dégagent de l'étude du CNC. D'abord, les jeunes ont un poids prépondérant dans la fréquentation estivale (plus de 50 % des entrées). Ils sont par ailleurs sous-représentés dans les salles d'art et essai et sur-représentés dans les multiplexes (46 % des spectateurs), dont l'apparition est pour beaucoup dans leur choix d'aller plus souvent au cinéma. Une tendance qui devrait encore s'accroître avec le développement des cartes d'accès « illimité ». Dernière observation : chez les jeunes, le bouche-à-oreille a une influence bien supérieure à celle qu'il a dans le reste de la population.

La fusion Vivendi-Universal attend le feu vert de Bruxelles

■ **L'avis de l'Union européenne** (de même que celui des autorités canadiennes) est toujours en suspens, alors que la fusion entre Vivendi, Canal + et le canadien Seagram, propriétaire d'Universal, a reçu le feu vert des autorités américaines et, en France, du Conseil supérieur de l'audiovisuel (au prix d'une modification complexe du statut légal de la chaîne cryptée). Au début du mois d'août, l'UE avait gelé le processus, exigeant un complément d'information afin de vérifier que la fusion respecte les règles de la concurrence en Europe. Les dirigeants des groupes concernés, qui se déclarent confiants, espèrent voir l'Union européenne donner une réponse positive dans les tout premiers jours du mois. Si tel était le cas, Vivendi Universal pourrait naître officiellement avant la fin octobre.

A Venise, la France et l'Italie ont signé un nouvel accord de coproduction

■ **Profitant de la Mostra** de Venise, les ministres de la Culture française et italienne, Catherine Tasca et Giovanna Melandri, ont défini un nouvel accord de coproduction entre les deux pays. Celui-ci vise à *« assouplir les conditions d'accès à la coproduction en tenant compte au plus près de la réalité du financement cinématographique dans chacun des pays »*. Cette amorce de définition d'un axe franco-italien dans l'Europe du cinéma intervient alors qu'une étude de l'Institut national des statistiques italien révèle un regain d'intérêt des Italiens pour le cinéma. A l'exception de l'année 1998, ceux-ci n'avaient, depuis la fin des années 80, jamais autant fréquenté les salles de cinéma que l'an dernier. 45% des Italiens de plus de six ans (soit plus de 24 millions de personnes) sont allés au cinéma en 1999, la fréquentation augmentant tout particulièrement parmi les catégories de population qui s'y rendaient le moins (ouvriers, chômeurs...). Dans un pays où nombre de salles sont encore vétustes, les récentes implantations de multiplexes ne sont pas pour rien dans ces progrès.

« Cinéma Paradiso ».

L'été 2000 déçoit Hollywood

■ **Avec des recettes en baisse de 5 %** (3 milliards de dollars contre 3,2 l'an dernier), l'été 2000 marque un net fléchissement de la tendance qui voit traditionnellement le box-office américain battre tous ses records en été. Cette année, seul *Mission : Impossible 2* a dépassé les 200 millions de dollars de recettes (contre trois films en 1999), cinq films en gagnant plus de 150 millions (contre sept l'an passé), alors que trois flops retentissants sont à relever, *Battlefield Earth*, *Titan AE* et *The Adventures of Rocky and Bullwinkle*, qui, avec des budgets d'environ 75 millions de dollars, n'ont pas réalisé plus de 25 millions de recettes. Signe des temps : aucun des supposés *blockbusters* de l'été n'a pu faire mieux que *Toy Story 2*, sorti aux Etats-Unis en novembre dernier.

■ **Erratum.** Contrairement à ce que nous indiquions dans le dernier numéro des *Cahiers*, *Les Antiquités de Rome* et *La Vallée close* n'ont pas été produits par Capricci Films, qui en est le distributeur, Jean-Claude Rousseau ayant tourné ces deux films sans producteur. Par ailleurs, *Les Antiquités de Rome* a été achevé en 1989 et non en 1984. Toutes nos excuses au cinéaste.

RENAULT. CRÉATEUR D'AUTOMOBILES

Ça vous fait sourire ?
Nous, on se garde
la liberté d'y réfléchir.

www.renault.fr

SITU-COM. DANS UN FILM RÉALISÉ POUR FRANCE 3, EMMANUEL DESCOMBES ET PHILIPPE SOLLERS REPLACENT GUY DEBORD, THÉORICIEN, POÈTE ET PREMIER DES SITUATIONNISTES, DANS LE SIÈCLE DONT IL FUT LE « DERNIER RÉVOLUTIONNAIRE ». RENCONTRE AVEC PHILIPPE SOLLERS.

Sollers « rend hommage » à Debord

Guy Debord, Une étrange guerre
réalisé par Emmanuel Descombes et Philippe Sollers pour la série Un siècle d'écrivains. Diffusion le 19 octobre sur France 3.

Debord : « *... Il y a même quelques éloges à mon propos. Mais ce n'est qu'insignifiant, puisque signé Philippe Sollers* » (*Cette mauvaise réputation*, Gallimard, 1993). Philippe Sollers : « *Je monte un hommage à Debord en partant des textes* » (septembre 2000). Ainsi s'éteignent les rancunes, sevrées de combattants : par un film. Où il est question du « *dernier révolutionnaire de notre temps* », d'un écrivain « *facile à lire, difficile à comprendre* ». Ouvert sur les carreaux encore vierges d'un cahier anonyme, *Guy Debord, Une étrange guerre* se propose de remplir, noircir, retourner les cases, et l'écran, au moyen d'une pédagogie exaltée.

On entend d'abord une voix ; « *posée*, dit Philippe Sollers, *presque didactique, sans pathos... à peine une pointe de lyrisme de temps en temps, mais très peu... en adéquation avec sa manière d'écrire.* » Cette voix-*off* de Debord lisant ses propres textes sur des images filmées par les auteurs du film ou reprises dans les siens, ressemble tant à une voix-*in*. « *Aucun enregistrement dynamique, cinématographique, télévisuel, de Debord n'est disponible. La photographie, c'est un peu différent : il y en a, très rares. Aucune image en mouvement, donc. On ne connaît pas sa façon de marcher, sa manière d'évoluer dans l'espace. En revanche, et personne ne semble l'avoir remarqué, sa voix est préalable et ultérieure à toutes ses créations. Tant que Debord en aura la force, elle commandera absolument tout, aussi bien son style que son choix d'intervention critique, et de vie. Nul ne s'étant aperçu de quelle voix son corps non filmable était fait, il me semblait intéressant de la replacer.* »

PHOTO ALINE DEBORD

■ *Guy Debord (1931-1994) côté noir et blanc.*

« A 20 heures, une heure d'information à la Debord... »

Cette voix n'est pas seule à l'écran. Intervient, par étapes, celle du coréalisateur du film : « *Je lis en situation, ici, dans mon bureau, dans le cloître du Port-Royal, des thèses de* La Société du spectacle, *des extraits de la revue* Internationale situationniste, *notamment. Je lis d'une façon indicative. Autrement dit, je fais passer autant que possible le sens. Si le film a un intérêt, c'est qu'il met, je crois, sans indécence, l'accent sur le sens. Le son, la voix, le sens. A partir de là, Debord dit une chose intéressante, et qu'on peut poursuivre à mon avis :* "Je me flatte de faire un film avec n'importe quoi, et je trouve plaisant que s'en plaignent ceux qui ont laissé faire de leur vie n'importe quoi." »

Lointainement visité par ce « n'importe quoi », *Guy Debord, Une étrange guerre* est cependant fondé sur des choix. « *Beaucoup de choses manquent dans ce qui est juste un petit commencement, une modeste proposition pour indiquer comment on pourrait établir, à travers le sens de ses textes, la critique radicale qu'ils énoncent et le style dans lequel ils sont écrits, une remise en cause générale de la société planétaire, dite par lui* "du spectacle". » Et Philippe Sollers d'imaginer la télévision qu'il ne peut imposer : « *On pourrait reprendre tout ce qu'il a publié, et en faire une heure chaque soir à la télévision. Exactement comme un journal d'actualités. A 20 heures, une heure d'information à la Debord. Ce serait quelque chose.* »

En attendant, le film rejoint l'homme, avec dates et sensations ; traverse sa vie, « *l'une des plus romanesques de la seconde moitié du XX^e^ siècle. Etonnante, sa façon de se retirer, d'écrire peu, d'intervenir de façon très fulgurante sur l'actualité. Puis l'alcool, l'exil, en Espagne, en Italie, la stratégie, le fait de ramener tout au grand jeu de la guerre.* » Sont données à voir et à lire quelques phrases, saillies, aphorismes, déclamations parlées, imprimées ou peintes à même des façades : « *Le recyclage idéologique intéressé,* poursuit Philippe Sollers, *fait de Debord un théoricien qui n'aurait rien eu à proposer. C'est hallucinant...* "Ne travaillez jamais", *qu'il fallait sans cesse rappeler dans le film, est une proposition. Elle va très loin. Voyons qui est capable de l'entendre... Et ce qu'il en a dit :* "Je connais très bien mon temps. Ne jamais travailler demande de grands talents, il est heureux que je les aie eus." *L'écriture de Debord consiste sans cesse à montrer à quel point ça ment. Ça ment à jet continu* [rires]... *C'est la guerre de l'opium, le spectacle, face à une autre guerre, la sienne, "l'étrange guerre" comme dit le sous-titre du film. Voilà.* »

« La différence avec Godard »

Il faut montrer aussi le corps. Le visage un peu caché de l'homme, sur une unique photo en couleur prise à Venise, en face du San Giorgio : « *Imaginez ce que représente une image de Debord en cou-* ►

leurs, lui qui n'a fait que du noir et blanc… » Pratiquer comme lui, peut-être, le détournement : « *Je préfère : ressaisissement, rassemblement.* » Evacuer ainsi dans une belle amnésie la question hagiographique, et prendre le droit de poursuivre la pensée de Debord, se faire poursuivre par elle.

C'est ainsi : Philippe Sollers prend ce droit, et le communique. « *Au fur et à mesure du travail sur le film, j'ai vu que l'intérêt et la compréhension du sens de ce que Debord disait réagissaient sur le montage.* » L'arrivée soudaine et répétée de plans de *In Girum Imus Nocte Et Consumimur Igni* le confirme, et rappelle la beauté du travail cinématographique de « l'écrivain Debord », dont une grande part est d'ailleurs aujourd'hui invisible. Sur le cinéma, Philippe Sollers précise : « *Voyez la différence avec Godard et ses* Histoire(s) du cinéma. *Quand Debord part des textes, le problème de Godard se passe précisément avec eux. D'un côté, l'extrême précision et la sécheresse du style ; de l'autre, un patchwork généralisé et passionnant, une matière composite.* » De là vient le plus grand intérêt de ce film qui rétablit Debord, en contradiction avec sa seule réputation de « pourfendeur » du spectacle, comme un théoricien et un poète, vie et œuvre mélangées.

« Sa lecture de l'Histoire est très fine »

La lecture par Philippe Sollers de longs extraits de *Panégyrique* (1989), l'ouvrage « autobiographique » de Debord, est à ce titre révélatrice. Sur des plans de cours d'eau, de soleil, quelques phrases d'une immense beauté donnent à *Une étrange guerre* un rythme non analytique. Tous ses écrits mis à égalité, l'homme est plongé, grâce à un montage d'images d'archives, dans le cours du siècle : au-dessus des catastrophes (plans de Pétain, Hitler, de combats aériens), dans les événements (Mai 68, qui « *fit connaître* La Société du spectacle », a dit Debord), sur le fil du temps. « *Sa lecture de l'Histoire est très fine, très précise,* ajoute Philippe Sollers. *Il connaît bien Thucydide, Clausewitz, François Villon, Sun Tse, les poètes chinois. Et Breton,* Le Manifeste du surréalisme, *"L'amour, la poésie, la liberté", que j'ai tenu à citer. Quel programme ! Tout s'élargit. Jusqu'à Dante. A ce propos, il y a un moment dont je suis content. C'est une photo prise à Florence, assez gaie, et arrive le vers de Dante :* "Il te sera bon alors de former un parti à toi seul". *Là, ça frappe.* »

Reste la mort, volontaire, du révolutionnaire, bien sûr non romantisée par le film. « *J'ai choisi avec Descombes la musique, notamment celle de la séquence finale. Il s'agit d'une cantate de Vivaldi. Une fille chante de manière extraordinaire un naufrage* (« Naufragio… ») *célébré comme une fête. C'est pour éviter l'aspect mélancolie, suicide… Et puis on voit la Seine, oui, la Seine :* "Qui voit la Seine voit nos peines". »

Voilà ce film, qui fera hurler les thuriféraires de Debord. Lesquels pourront regarder l'un, (re)lire l'autre, et alors se demander s'ils peuvent affirmer, comme en fut capable celui qui les occupe : « *Je dirai tranquillement ce que j'ai aimé.* »

Erwan Higuinen et Olivier Joyard

ZOOM

Guy Debord

- **1931.** Naissance à Paris.
- **Juin 1952.** *Hurlements en faveur de Sade* (premier film).
- **27 juillet 1952.** Fondation de l'Internationale situationniste.
- **1959.** *Sur le passage de quelques personnages à travers une assez courte unité de temps* (film).
- **1967.** *La Société du spectacle.*
- **1972.** Autodissolution de l'IS.
- **1973.** *La Société du spectacle* (film).
- **1978.** *Œuvres cinématographiques complètes.*
- **1989.** Panégyrique.
- **1er décembre 1994.** Suicide, 62 ans.
- **Les livres** de Guy Debord sont publiés aux Editions Gallimard.
- **Ses films** sont, à sa demande, interdits à la diffusion.

Un plaisir solitaire

par OLIVIER JOYARD

Aux frasques des sentiments funèbres sur la télévision succède aujourd'hui le positivisme las de commentaires accordant à chacun la possibilité de détourner, grâce aux nouveaux systèmes de diffusion (câble, satellite), le flot d'images qui sans cesse nous parvient. En première ligne de ce front de la révolte se trouve le zapping, pratique dont les cinéphiles disent un peu vite qu'elle est la porte d'entrée du cinéma dans la télévision, une possibilité infinie de montage. Ainsi une expérience, au mois de juin : un film de Carax passe sur Canal +. Je glisse vers un débat sur France 3, j'effleure un documentaire animalier sur Seasons, avant de reprendre le Carax en route, devenu d'un coup plus beau. Classique. Mais pourquoi fragmenter un film pour mieux l'aimer ? Comment évaluer le besoin d'autres images ? C'est que l'effet Koulechov avéré du zapping, outre qu'il ne procède d'aucun choix réel de notre part (seul guide le hasard quand on change frénétiquement de chaîne), n'est en aucun cas dirigé par un créateur, organisateur ou autre. Il n'existe pas de créateur de la télévision, seulement un gigantesque ventre mou. Et zapper ne veut donc pas dire monter.

Dès lors, s'il est communément admis que la télévision « organise » le contrôle des masses, il faut affirmer qu'elle est aussi, et plus sûrement, ce qui « désorganise » la multitude constituée par ses spectateurs, l'empêche de se définir comme groupe. Une image à la télévision est toujours une image seule face à un homme seul, un fragment de temps face à un fragment d'humain, une couleur contre une odeur.

Un remède : l'émission vieille de dix ans que Canal + appelle paradoxalement le zapping, qui est tout sauf du zapping, car elle suppose un front commun, une armée de jeunes gens *surveillant* la télévision pour en hiérarchiser (c'est très rare) les signaux. C'est un idéal astreignant et peut-être ennuyeux du spectateur-monteur que fait vivre cette émission quotidienne, tour de contrôle au service de nos yeux pressés.

Reste un inconvénient : le zapping de Canal + fait lui aussi partie du flot commun. Ce n'est pas du cinéma. La boucle est bouclée, les issues n'existent pas, quelque chose, sur le petit écran, nous rattrape toujours. Mais rien ne sert de désespérer de la télévision. Il faut seulement oublier l'idée qu'elle puisse proposer autre chose que des corps, des plans, des pensées *égalisées*, ne pas croire qu'elle est un cinéma de remplacement, la voir pour elle seule avec la plus grande liberté. Il faut aimer le plaisir solitaire, au sens le plus profond du terme, qu'il y a à la regarder. Le mois prochain seront décrites dans cette chronique *des images réelles.*■

AU FIL DU CÂBLE

■ **Explorers**
De Joe Dante.
Sur Cinéfaz à partir du dimanche 29 octobre.
C'était une époque, le milieu des années 80, où les adolescents étaient les héros récurrents de tous les *blockbusters* américains ; mièvres, têtes à claques, suffisants, rien à voir avec ceux de *Virgin Suicides*, dans lequel l'adolescence est perçue comme un monde opaque et indéchiffrable. Pilier d'Amblin, maison de production de Spielberg, Joe Dante tourne *Explorers* en 1985, en pleine *adomania*, un an après le succès de *Gremlins*. C'est son film le plus curieux et iconoclaste, quasi un suicide commercial, contenant une dernière demi-heure d'anthologie. Programmé dans un cycle science-fiction sur Cinéfaz, il n'est pas certain que dans *Explorers*, les extraterrestres soient ceux que l'on croit : non pas les bêtes visqueuses mais bel et bien ces adolescents pour qui Dante n'éprouve aucune sympathie alors même qu'il tourne ce film pour eux (d'où le décalage permanent et l'ironie sauvage du film). Dante met néanmoins en scène pour les têtes blondes le programme obligatoire : partir dans l'espace afin qu'ils réalisent leurs rêves, rencontrer des Martiens. Le cinéaste entraîne ses personnages dans un espace-temps régressif, peuplé d'images de télé et de vaisseaux faits de bric et de broc, où les créatures, à défaut d'être les adorables E.T. attendus, sont les miroirs monstrueux et déformants des ados, des sortes de médiums ne s'exprimant que par slogans publicitaires et phrases toutes faites.

■ **Rachel, Rachel**
De Paul Newman.
Sur TCM, 11 octobre, 20 h 45.
La chaîne TCM propose ce mois-ci une rétrospective des films de Paul Newman, mais malheureusement elle programme uniquement un seul des beaux films qu'il a mis en scène. Parmi toutes les raisons pour lesquelles un acteur décide de passer derrière la caméra, il en est probablement une qui motive avant tout Newman lorsqu'il réalise son premier film, *Rachel, Rachel* (1968) : l'effacement. Non seulement il ne joue pas dans le film, mais son nom n'est pas davantage crédité au générique du début : seuls y sont inscrits le titre du film et le nom de son interprète. Ce n'est pas un hasard puisque le film est tout entier dédié à son épouse, Joanne Woodward, que le cinéaste filme en secret, comme s'il était ►

Mankiewicz et Gene Tierney, sublime rencontre

■ **Le Château du dragon**
De Joseph Mankiewicz. Sur Cinétoile, à partir du 20 octobre.
■ **L'Aventure de Madame Muir**
De Joseph Mankiewicz. Sur Cinétoile, à partir du 27 octobre.

PROD / DB

■ *Gene Tierney dans « Le Château du dragon » (1945), le premier film de Joseph Mankiewicz.*

Gene Tierney était une grande actrice romantique qui savait mieux que quiconque offrir un visage ingénu à l'héroïne aux rêves de midinette qui sombre peu à peu dans la désillusion. Dans *Le Château du dragon* (*Dragonwick*, 1945), le premier film écrit et réalisé par Mankiewicz, elle est Miranda, jeune paysanne amoureuse d'un aristocrate ténébreux, vivant reclus dans son château et qui a un terrible secret à cacher. Ce beau premier film témoigne (s'il en était encore besoin) du goût prononcé de Mankiewicz pour l'atmosphère romanesque : *Le Château du dragon* s'inspire autant de l'univers d'Emily Brontë que de celui des films fantastiques et gothiques des années 30 (le château superbement éclairé par Arthur C. Miller). Le cinéaste n'est pas encore ce grand architecte du temps : aucun flash-back, aucune bifurcation dans ce film, à peine quelques ellipses. Mais déjà, comme souvent dans l'œuvre de Mankiewicz, une présence évanescente vient à la fois perturber le destin de l'héroïne et l'apparente linéarité du récit : celle d'une femme qui a déjà vécu un siècle auparavant dans ce château le destin que s'apprête à subir Miranda. Signalons la présence de Vincent Price, dont l'interprétation de l'inquiétant Nicholas Van Ryn annonce ses grands rôles à venir dans les films de genre ; Mankiewicz, grand directeur d'acteurs, fut le premier à percevoir derrière son élégance ambiguë et glaciale, le visage effrayant de celui qui incarnera l'abominable Docteur Phibes. Deux ans plus tard, Mankiewicz retrouve la Tierney pour une nouvelle aventure, la plus belle du cinéma, celle de Madame Muir, où, là encore, les couches temporelles s'entremêlent (*L'Aventure de Madame Muir – Mrs Muir and The Ghost* –, 1947). L'héroïne est une femme qui ne rêve que d'amour jusqu'à ce que, achetant une vieille bicoque, elle s'amourache du fantôme d'un vieux matelot qui habita les lieux. L'amour impossible de l'héroïne devient pure mélancolie, le visage de Gene Tierney, le lieu du temps qui passe. Et le film, sublime.

J.L.

le seul à savoir qu'elle est une très grande actrice. *Rachel, Rachel* est un objet déroutant et inclassable, entre une théâtralité à la Stanislavski (que Newman connaît bien), l'univers de Tennessee Williams (qu'il connaît très bien également) et la modernité du cinéma de Cassavetes, à qui l'on pense souvent. Comme le titre l'indique, il y a deux Rachel : l'institutrice timide qui vit seule en compagnie de sa mère dans une petite ville de l'Amérique, au milieu d'Américains moyens et d'abrutis ; et la femme fantasque qui cherche à s'échapper par ses rêves de son existence. C'est aussi le beau portrait d'une actrice dont le cinéaste, toujours filmant à proximité de son visage, enregistre le moindre des changements ; et probablement un étrange autoportrait du type « *Rachel, c'est moi* ».

■ **Le Crime de la semaine**
(The Glass Web) de Jack Arnold.
Sur 13e Rue
le 5 octobre à 22 h 35.
Chaque jeudi, la chaîne 13e Rue programme en deuxième partie de soirée des série B très rares dont ce *The Glass Web* (1953), une petite merveille. Deux ans avant, ses films fantastiques (*L'Homme qui rétrécit*, *Tarantula*..., programmés prochainement à la Cinémathèque), Jack Arnold met en scène avec beaucoup de maîtrise ce modèle de film noir. Economie de moyens, garce manipulatrice assassinée par un de ses deux amants déchus, construction en « toile d'araignée », tous les éléments classiques sont ici réunis, sauf que l'originalité du film réside dans le fait qu'Arnold met en scène cette intrigue dans les coulisses de tournage d'une série télé. C'est probablement le premier film réflexif sur la télévision. Et justement *The Glass Web* devient passionnant quand les deux héros, scénaristes de la série *Le Crime de la semaine* (sorte de dramatique tournée en direct comme l'étaient tous les feuilletons à l'époque), rédigent chacun un script sur le crime qui vient d'être commis : l'un est le meurtrier, l'autre est suspecté, et c'est lorsque la série se tournera que la vérité éclatera.
Le film est à l'image du casting – John Forsythe, alors jeune premier mais qui échouera dans des sitcoms et Edward G. Robinson, grand acteur qui vient de tourner certains des plus beaux films noirs : la rencontre d'un cinéma classique qui commence à disparaître et la naissance d'un filmage télévisuel, auquel Arnold oppose bravement un montage vif et tendu.
A noter également la diffusion sur la même chaîne le 19 à 22 h 35 de *D.O.A.* (1949) de Rudolph Maté, film très admiré par les connaisseurs de la série B.

■ **Les Cannibales**
De Manoel de Oliveira.
Sur Ciné-Cinémas
du 2 au 8 octobre.
Sans un film d'Oliveira par mois, la télé tu éteindras. On ne courra plus ce risque grâce à la chaîne Ciné-Cinémas qui a désormais le réflexe de programmer un de ses films chaque mois. Cette fois, il s'agit de son 21e film, *Les Cannibales* (1988). Les personnages ne sont pas seulement des cannibales mais aussi des vampires – du moins sont-ils filmés ainsi (Luis Miguel Cintra ressemble d'ailleurs un peu à Chistopher Lee, mais on est toutefois plus proche ici de *Vampyr* de Dreyer que d'un film de Terence Fisher). Mais il serait vraiment dommage de révéler à ceux qui ne l'auraient pas encore découvert, quoi que ce soit d'autre de ce film, peut-être le plus fou et le plus libre de son auteur.
Disons qu'il s'agit *a priori*, et seulement *a priori*, de l'histoire du mariage d'une belle aristocrate avec un vicomte énigmatique, qu'un homme nommé Don Juan, secrètement amoureux de la jeune femme, est dévoré par la jalousie, et précisons que le film est entièrement chanté.
Ceux qui l'ont déjà vu prendront le temps de guetter les signes imperceptibles qui font lentement basculer (et toute la beauté du film réside dans cet art du basculement) cet opéra, composé de manière majestueuse pour le film par João Paes, vers la farce comique et horrifique (le dernier quart d'heure, d'une grande férocité, est à hurler de rire) ; et d'apprécier la composition splendide de chacun des plans.

Jérôme Larcher

Asile télévisuel

par ERWAN HIGUINEN

Un outsider, c'est, dans le langage courant, quelqu'un dont la victoire semble improbable. Mais, en anglais dans le texte, c'est d'abord un étranger. Lorsque, en 1982, Coppola tournait *The Outsiders*, ses ados prolos bagarreurs et néanmoins gominés l'étaient dans les deux sens du terme : *a priori* peu susceptibles de l'emporter sur les sportifs immaculés des beaux quartiers, ils venaient de très loin, de *La Fureur de vivre* et de ses divers ersatz.

Huit ans après, Coppola a offert une suite à son film en produisant la série du même nom, demeurée inédite en France jusqu'à ce que Série Club ait la bonne idée de la programmer (depuis le 21 septembre). La problématique du film s'y pose à nouveau, mais au carré : les modèles sont les mêmes, mais filtrés et redoublés par le film. On ne rêve plus de James Dean mais du personnage qu'incarnait Matt Dillon dans *The Outsiders*-premier du nom, et les réalisateurs des différents épisodes tournent sous le regard vigilant de Coppola et non en songeant à Nicholas Ray.

C'est le drame et la chance de toute série : venir après, et faire avec les restes. Mais si *The Outsiders*-la série est un produit dérivé, c'est surtout au sens où elle se donne le luxe de la dérive tremblante, de l'errance mélancolique pour devenir une belle miniature étirée à la rage toute sentimentale. Ici, on pense sans cesse aux anciens, aux aînés, aux disparus. On se demande ce qu'on leur doit, quelle est la meilleure manière de prendre leur suite (se faire tuer comme le protagoniste du film ? rentrer dans le rang pour ne pas commettre son erreur ?). Le héros apparent de la série est très jeune – logique : la série télé n'est pas le cinéma devenu vieux mais son adolescence retrouvée. Mais la véritable vedette est tenue par un groupe qui ne tient pas exactement de la bande. Plutôt, entre trois frères et ceux qui se joignent à eux, une ébauche de famille. L'outsider vient de dehors (« *outside* »), la télé le recueille et devient son foyer.

Rien d'étonnant à ce qu'une autre bonne nouvelle série (*Roswell*, également sur Série Club) nous parle d'ados extra-terrestres cherchant à se faire passer pour des lycéens américains ordinaires. Eux aussi possèdent une double origine (Mars ou l'une de ses voisines, et un siècle de SF filmée) sur laquelle ils s'interrogent ; eux aussi cherchent un lieu (*ie :* une fiction) où s'installer. La télé est ce lieu qui, plus encore qu'elle ne recycle les formes du cinéma, en accueille les personnages défaits. Héros, monstres et seconds rôles y affluent. Elle est aujourd'hui, pour eux, la plus sûre des terres d'asile.■

LE LECTEUR DE DVD

Justice pour James Bond

par NICOLAS SAADA

C'est une chose entendue : la politique des auteurs a gagné, pour le pire et le meilleur. Pas un fanzine, un hebdomadaire, une rubrique ciné à la télévision qui ne parle du *« dernier film de »*... En trente ans, rares sont les cinéastes qui ont pu y échapper : les films sont toujours réduits à l'individu derrière la caméra.

Il ne viendrait jamais à l'idée de quiconque d'évoquer la série des James Bond en citant les noms de ses réalisateurs. On imagine mal un cinéphile se fâcher avec un ami à propos John Glen, Lewis Gilbert ou Peter Hunt. On dit un James Bond, sorte de terme générique qui englobe toute la série depuis sa création.

Les premiers James Bond sont enfin édités en France en DVD, dans un ordre quasiment chronologique, après les sorties de *Demain ne meurt jamais* et *Goldeneye* l'an dernier. Voilà l'occasion d'essayer de comprendre comment les films *a priori* les plus impersonnels de l'histoire du cinéma sont sans doute beaucoup plus intéressants et fascinants qu'on ne l'imaginait.

François Truffaut voyait dans les James Bond une faible parodie des films d'Hitchcock et de *La Mort aux trousses*, exprimant ainsi son mépris pour la série. Fellini en revanche n'a jamais caché sa passion pour les James Bond, et a même caressé le fantasme d'en réaliser un. Chaque DVD est accompagné d'un documentaire expliquant la genèse et le tournage des films. On sent que derrière toute cette entreprise, il se cache beaucoup plus qu'une poignée de groupies : plutôt des passionnés du sujet, qui ont retrouvé des archives, des extraits d'entretien, des croquis.

Dr No et *Bons Baisers de Russie*, tournés coup sur coup entre 1962 et 1963 se distinguent d'abord par la patte non négligeable de leur réalisateur, Terence Young. Il invente le style James Bond, avec son rythme nerveux et le montage saccadé de Peter Hunt, virtuose en la matière. *Dr No*, tourné dans les conditions d'une vraie Série B, est un bizarre mélange de films d'aventures et de science-fiction, sans gadgets, mais avec la direction artistique de Ken Adam, qui impressionna Kubrick au point qu'il l'engagea pour *Dr Folamour*. *Bons Baisers de Russie* est un vrai film d'espionnage, inspiré de *Five Fingers* de Mankiewicz, cité de nombreuses fois. On y croise Lotte Lenya en espionne sadique. C'est un bijou d'invention graphique et de dérision.

Les James Bond ne sont pas de simples films anglais (une raison sans doute pour laquelle Truffaut les tenait en horreur). Ils peuvent être comparés à ce que l'on a appelé, en architecture, le « style international » : une vogue dont les racines remontent au Bauhaus allemand. Ken Adam, le concepteur de nombreux décors des James Bond, était d'origine allemande et ceci explique sans doute cela. Si les James Bond sont à ce point méprisés – et

■ *Goldfinger ? « Remarquable », disait Bresson...*

c'est tout à fait injuste – c'est parce qu'ils n'expriment jamais un sens « secret » de la mise en scène, ou le point de vue d'un auteur étouffé par les règles d'un genre. C'est en toute connaissance de cause que les réalisateurs des James Bond se sont glissés dans la série, de même que Sean Connery s'est glissé dans les costumes sur mesure du tailleur Turnbull et Asser. Terence Young a mis en concept visuel le héros international. Et c'est lui qui a inventé ce qu'on appelle aujourd'hui le film d'action.

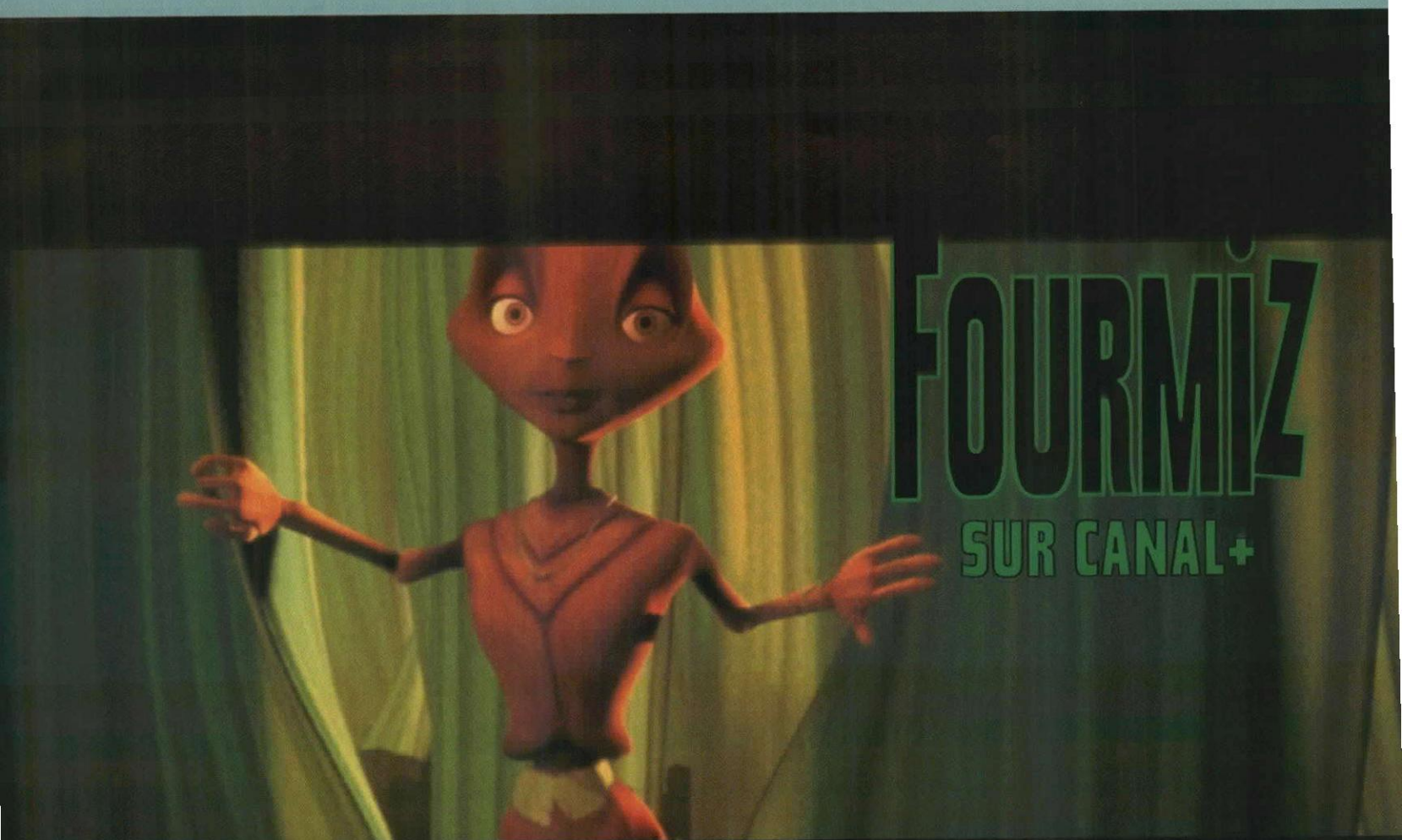
Les DVD James Bond reproduisent merveilleusement le climat insolite des premiers Bond avec leurs couleurs sauvages et leur formalisme ravageur. De ce lot de rééditions émerge *Goldfinger* de Guy Hamilton, qui a signé d'autres James Bond – mais aucun n'atteint la folie et l'invention de celui-là. Pourquoi ? Robert Bresson qualifiait *Goldfinger* de *« remarquable »*, à la surprise de beaucoup, qui voyaient là de la part du maître une plaisanterie ou une provocation (ou les deux). Bresson, *le* Cinéaste, regardait s'agiter un monde vaste et secret. *Goldfinger*, c'est le gant retourné de Bresson : une machine anonyme, sans identité, qui produit un nombre ahurissant d'idées de cinéma, sans effet de signature, sans l'ombre d'une « personnalité » aux commandes. *Goldfinger* est un pur chef-d'œuvre. Un affolant ouvrage collectif, où la notion de film d'auteur disparaît au profit d'un « film auteur ». Le documentaire qui accompagne le film , commenté par Patrick McNee (Steed, John Steed) prend en compte cette idée. Il parle d'un travail d'équipe au service d'un engin subtil, le James Bond, programme rôdé, sans pilote, mais avec un équipage génial, une conjonction de talents uniques en leurs genres : Ken Adam, Peter Hunt, Guy Hamilton, John Barry.

Avant le déclin des années 70, James Bond connaît un dernier sursaut en 1969 avec *Au service secret de sa Majesté* : c'est le seul film de la série qui ne soit pas un *programme*. Réalisé par Peter Hunt, il explore le personnage sous un angle inédit. Le film réunit le plus beau casting de tous : Diana Rigg en James Bond Girl, Gabriele Ferzetti à peine sorti d'Antonioni, et Georges Lazenby. C'est un James Bond où pour une fois passe quelque chose de personnel, de singulier. Il est structuré de manière lâche, presque désordonnée, comme sous l'influence pernicieuse du cinéma moderne. Sur le DVD, son réalisateur commente la scène d'ouverture avec un ton désinvolte (« *Oh, it's charming* », répète-t-il). Comme s'il n'était pas conscient une seconde de la beauté macabre du plus réussi des James Bond.

C'est ce jeu entre le vide absolu et la grâce déconcertante qui fait des James Bond une expérience jubilatoire. Le DVD rend donc justice aux meilleurs James Bond, de singuliers et magnifiques *objets*, des films anonymes où la mise en scène s'exprime en dépit du spectacle, en douceur, mais pas en *contrebande*. ■

Dr No, Bons Baisers de Russie, Goldfinger et *Au service secret de sa Majesté* sont édités chez MGM DVD-PFC Vidéo.

WWW.CANALPLUS.FR



- Ici, on ne sera pas interrompu par une pub sur les insecticides.

Avec + de 35 films récents en exclusivité par mois et plusieurs émissions hebdomadaires consacrées au 7ème art et à son actualité, Canal+ diffuse tous les genres de cinéma, en VO ou en VF... et sans coupure publicitaire.

Dommage que Canal+ ne passe que sur **CANAL+**

* BETC 329 211 734 RCS Paris - © DREAMWORKS LLC - Prochainement sur CANAL+.

L'après-numérique du cinéma

Le numérique est plus qu'un ajustement technique. Quelque chose d'important se trame là, dans cette surprenante passion d'étendre la pensée mathématique à des plans d'existence jusqu'ici réservés aux seules pratiques artistiques.

par ALAIN RENAUD

Si le numérique n'était resté qu'une servile prothèse calculatoire, l'informatique ne serait pas cette dérive des continents, cette refondation géologique qui nous atteint tous où que nous soyons, quelles que soient la solidité de nos repères et l'autorité de nos pères. Selon des rythmes divers, toutes les formations sociales vivent les premières secousses d'une révolution industrielle et urbaine sans équivalent, dont l'enjeu n'est rien moins que le remplacement de la nature par l'information (Deleuze); avec à la clé la recomposition des grandes matrices culturelles – mémoire, communication, savoir, imaginaire – dont se rompt le cordon ombilical qui les rattachait à leurs supports et surfaces d'inscription.

Y a-t-il un *après-numérique* du cinéma et, au-delà, de la dimension *esthétique* ? Si le cinéma s'était cantonné dans l'image évidente à laquelle le destinait son usage social – une machine de plus en plus efficace à divertir les foules –, le problème ne se poserait pas: le numérique ne serait pour lui qu'un ajustement technique parmi d'autres en vue d'augmenter ses pouvoirs « réalistiques » de fiction (Serge Daney) – pouvoirs illustrés avec brio par des films comme *Jurassic Park, Terminator II, Titanic*... Filant le parfait amour, numérique et cinéma copuleraient en toute sérénité. Or les choses ne se passent pas ainsi, en tous cas pour un certain cinéma dont la France s'est faite le porte-parole ; là plus qu'ailleurs, les deux mondes se heurtent frontalement en un conflit dont le simple enjeu technique n'explique pas l'extrême dureté. C'est qu'il y va d'une tout autre contradiction : l'un et l'autre prétendent jouer une partition plus ambitieuse que celle à laquelle semblent les destiner leur technicité : s'instaurer en formation de pensée et de culture.

Pourquoi invoquer une telle tournure d'esprit pour ce monde, l'informatique, que semble n'agiter aucun état d'âme ? Parce qu'un jour, ce qui s'appelle aujourd'hui « numérique » décida de se mêler de ce qui ne le regardait pas. On est en 1943, la Deuxième Guerre mondiale fait rage, les plus grands cerveaux sont rassemblés aux Etats-Unis pour déchiffrer les codes qui assurent à l'Allemagne nazie la maîtrise de l'Atlantique et voici que ceux à qui incombe une telle mission pensent musique, image, culture et au-delà, vie et intelligence *artificielles* ! Quelque chose d'important se trame là, dans cette surprenante passion d'étendre la pensée mathématique et logique à des plans d'existence jusqu'ici réservés aux seules pratiques artistiques : la volonté de l'information de s'exprimer *au sens d'une forme* et, plus encore, de doter son « cerveau solitaire » d'un *corps*. Préparant le « tout numérique » à venir, le *passage* ►

REPÈRES

Films clé

Une dizaine de films marquent la pénétration du numérique dans le cinéma. En trois étapes :
Le cinéma d'animation est le premier touché, dès les années 70 : *La Faim* de Peter Foldès (1974), *Maison vole* d'André Martin, *Tony de Peltrie* (1985), *Luxo Jr* de John Lasseter (1986).
La SF succombe à son tour : *Tron* (1982), *Terminator II* (1991), *Jurassic Park* (1993).
Les années 90 voient la banalisation du numérique : *Les Visiteurs* (1993), *Titanic* (1997), *Astérix* (1999).

à l'image est un geste intellectuel fondateur (l'invention électronique de l'écran vidéo sera déterminante) : prise d'une irrépressible *passion morphologique*, l'idée informationnelle-digitale de la pensée se met en tête de recomposer la *dimension esthétique* et d'ajuster « selon ses vues » photographie et cinéma (et bien entendu la télévision qui, elle, ne demande que cela).

Tout aurait pu se passer *sans histoire* si, entre-temps, ne s'était développée une certaine idée du cinéma, une pensée singulière de *son* image : celle d'une image *artiste*. Un « pays supplémentaire » (Godard) pouvait naître, décidant de se penser et de s'exercer non plus seulement comme une technique audio-visuelle socialement efficace mais comme de la pensée créatrice à part entière. Faire un film devient alors un geste grave et joyeux : *avoir une idée*, penser en image-mouvement, en image-temps (Deleuze) comme d'autres pensent en philosophie ou en science. Tel est le sens fort de ce qu'on appellera le cri d'André Bazin : « *Le cinéma est un phénomène idéaliste !* » Une nouvelle image automatique et esthétique de la pensée surgit : la *pensée cinéma*, autrement dit de la pensée créatrice *disposée* selon un certain plan de lumière, de mouvement et de temps, telle que seul le *cinématographe* (au sens où Bresson le distingue du cinéma tout court) la met à jour. Une orientation aussi exigeante imposera de dures contraintes d'écriture, d'auteur et sans doute de spectateur : *il y aura donc cinéma et cinéma* comme il y a littérature et littérature, musique et musique, architecture et architecture... La position théorique qui fondera la *Revue du Cinéma* puis les *Cahiers*, aura partie liée avec cette belle image de l'image, jusqu'à se confondre avec elle. C'est leur inoubliable dignité.

De ce point de vue, la relation cinéma / digital devient problématique et tendue : ce qui se noue là n'est pas tant le conflit de deux techniques concurrentes que, *à l'occasion d'une bifurcation technique* décisive, la confrontation de deux images *paradigmatiques* de la pensée, engageant deux pensées *paradigmatiques* de l'image ; et, au-delà, deux idées de la forme sensible : désormais le cinéma de création, avec ses idées de l'image, du son, du mouvement et du temps, est sommé d'épouser la médiologie numérique pour devenir un territoire informationnel parmi d'autres. C'est donc *en tant qu'incertaine pensée* que le cinéma de création vit aujourd'hui difficilement sa rencontre avec le numérique, pensée définie, certaine par excellence. C'est en tant qu'il a du corps, qu'il sait en mobiliser efficacement les puissances sensibles dans son formalisme, que le cinéma concerne au plus haut point le numérique; inversement, c'est en tant qu'il promeut une image efficace mais souple et adaptative de l'image que le numérique fait problème pour le cinéma de création ; et au-delà, parce qu'il prétend intégrer à sa pensée les puissances du cinéma, les exercer non plus accessoirement (trucages) mais directement et ce, en recomposant l'élément même de cette puissance telle que jusqu'ici, seuls les arts l'exerçaient, à savoir l'élément esthétique. Telle la lampe de Rottwang clouant au mur la virginale Maria (*Metropolis*), la lumière glaciale du Nombre fige le cinéma ; Heidegger avait prévenu : « *Quand le monde se fond dans l'objectivité des choses calculées, il s'institue dans l'insensible et dans l'invisible.* ». Voire.

Paradoxale ontologie visuelle il est vrai que celle qu'institue le plan informationnel-digital : voici que la visibilité de l'image, la sonorité du son (et, au-delà, le plan complet de l'empirie...) se déploient non plus dans l'élément physicien tel que le tracent depuis toujours les corps-à-corps homme-nature, mais sous une autorité des plus « inhumaines », celle de l'automate universel auquel le calcul symbolique fournit ses pouvoirs. Côté image, un nouveau couple géniteur et moteur émerge : cerveau-information, dépossédant le vieux couple œil-nature de ses prérogatives, lorsque le dialogue monde-lumière présidait à la « maculée conception » de l'image, livrant aux supports le soin d'en fixer l'empreinte.

> TELLE LA LAMPE DE *Metropolis* CLOUANT LA VIRGINALE MARIA AU MUR, LA LUMIÈRE FROIDE DU NOMBRE PÉTRIFIE LE CINÉMA.

Ce faisant, le Numérique atteint la visibilité de l'image au cœur : dans cette *virtù révélatrice* dont André Bazin assignera la responsabilité au photographique, pour en faire l'une des deux puissances fondamentales du cinéma : l'*archè de la trace* (l'autre étant d'essence *logologique* : cadrage, montage...). Du photographique comme preuve ontologique : « *Les virtualités esthétiques du cinéma résident dans la révélation du réel.* » C'est en ce point précis qu'une idée bazinienne du cinéma se formera, instituant son image dans l'ordre d'une éthique, d'une esthétique et d'une politique : la *« cruauté »* de l'image-son enregistrée (Daney) qui fera qu'un plan pourra (et même devra) être considéré comme *« une affaire de morale »* (Godard), un travelling comme une possible insoutenable *« abjection »* (Rivette).

Doté par la photographie d'une épaisseur charnelle, le cinéma peut prétendre au statut *théologique* d'incarnation : affirmation de cette « catholicité » moderne dont Serge Daney, en bon « ciné-fils », soulignera les jeux et enjeux esthétiques : « *Le cinéma a bien cette capacité – le fantasme de Bazin – de découper des livres de chair d'images dans le réel même – et ça fait mal – mais il a aussi celle de procéder au rachat de ce qui a été ainsi cadré, prélevé, mis en lumière.* » D'où le point nodal de l'enregistrement, ligne de partage des eaux : « *La vérité du cinéma, c'est l'enregistrement*, écrivait Daney dans *Persévérance, en sortir, c'est sortir du cinéma. Sauf que ce qui est enregistré peut avoir une sacrée histoire. Cet art de l'enregistrement, il ne faut pas avoir peur de le mettre en rapport avec une histoire plus ancienne de l'image dans les sociétés occidentales, en passer par la théologie... Je n'attends rien d'un cinéma qui se nourrirait de lui-même.* » Se trace là une « ligne générale » du cinéma fran- ►

LOIN DE DÉMONTRER UNE DÉSESPÉRANTE « DÉFAITE DE LA PENSÉE », LE DIGITAL CONSTRUIT UNE HYPERSENSIBILITÉ AYANT EN VUE UN RÉGIME D'ÊTRE PLUS PROFOND.

çais et européen – de Rossellini à Wenders en passant par Godard –, pensée à proprement parler christologique en laquelle les corps du monde – visages, paysages, événements…– trouveront leur plus haute vérité, leur salut optiques et sonores… 24 fois par seconde, selon une formule célèbre de Godard.

Nul doute qu'au regard de tels critères, l'image digitale n'apparaisse pas des plus *catholiques !* Sa vertu est ailleurs : les jeux logologiques y remplacent la gravité substantielle, être, image et pensée y définissent d'étranges et subtils échanges.

Surgit alors une interrogation des plus philosophiques : qu'advient-il de la pensée-cinéma dès lors que celle-ci engage – et perd ? – sa partie esthétique - confondue avec sa vertu de révélation – dans les « langues de surface » de l'automate digital ? Augmente-t-elle son exposant de création, sa vitalité ou au contraire, le diminue-t-elle ?

En retour, jusqu'à quel point est-il tenable pour le cinéma de création, au nom d'une certaine idée théologique du monde et de l'image, de s'exiler du nouveau régime d'être, de sentir et de penser et, au prétexte légitime de résister aux prétentions hégémoniques de l'économie sans feux ni lieux qui le porte à naître, de jeter le bébé avec l'eau du bain ? Pour le cinéma comme pour n'importe quel art exigeant confronté au concret de l'histoire – à l'heure des caméras DV et autres montages virtuels où, pour citer Deleuze, *« les forces de l'homme composent avec celles du silicium »* –, il est nécessaire que des forces vives se confrontent joyeusement, sans illusion et sans complexe, au nouveau plan d'existence de l'image-son, à partir d'une *haute idée de l'image* : selon une idée du voir sans précédent (lisibilité intégrale), celui-ci en appelle à une « volonté d'art » que ne remplissent ni l'art des effets spéciaux, ni celui des jeux multimédias.

Que faire alors de cette image qui nous arrive, nous qui par le cinéma, avec le cinéma, avons appris à penser, à vouloir et à faire l'image audiovisuelle moderne *autrement* : en termes impliqués. Religieusement. Aux risques de la bigotterie. Présent tragico-comique du regard cinéphilique désorienté : perdre son latin en un moment ô combien douloureux où, impérialisme communicationnel aidant, l'œil usager (é) s'inscrit « naturellement » dans un régime de plus en plus *formaté* et manipulatoire du voir et du visible.

Contrairement à ce qu'affirment les penseurs à succès, jamais le « vieux corps » n'a été aussi essentiel, aussi écouté, aussi exprimé – y compris dans ses forces les plus profondes ; aussi, bien loin de démontrer une quelconque « déréalisation » ou une désespérante « défaite de la pensée », à l'instar des extraordinaires conceptualisations (mathématiques) qui le fondent en pensée, le digital n'énonce ni la mort de l'être ni la fin des sens; il est en fait la construction d'une hypersensibilité ayant *en vue* un *régime d'être* plus profond en pleine assomption culturelle et sans doute artistique. Tout en relevant d'une matériologie et d'une médiologie des plus ambigües, la pensée numérique recèle donc plus de tours dans sa besace virtuelle que d'aucuns, pressés d'en découdre, imaginent (on est loin dans les milieux culturels et philosophiques autorisés d'imaginer ce à quoi elle renvoie concrètement et jusqu'où elle peut aller ; il en coûte et en coûtera de plus à une certaine pensée, soi-disant cultivée et critique, de n'avoir pas su se doter de la pensée scientifique et technique qu'exige son temps, préférant se draper dans les plis usés d'un romantisme facile).

Côté art, les premiers à faire bouger les choses sont ceux qui décident de faire l'image (ancienne et nouvelle), tentant contre vents et marées *« d'instituer de la forme dans une matière quelconque »* (Chatelet) : les expérimentateurs, les créateurs; ceux qui, comme dit Nietzsche, *« assument joyeusement les risques de l'époque »*.

Le télescopage du cinéma de création et de la pensée digitale est donc comme une sorte de passage du Horn permettant de mesurer ce que les forces de la pensée, de la culture, avec leurs autorités les plus respectables ont « dans le ventre » quand, sur leur image favorite de l'image, un grand frais du large souffle en tempête. En même temps, elle permet non moins de mesurer ce que *veut* et *vaut* aujourd'hui la pensée cinéma par-delà les agiotages mercantiles comme les entreprises de restauration des docteurs de la foi qui en exploitent idéologiquement la « veine » ontologique (ayant souscrit à la thèse imprudente de la mort des idéologies, ils se sont mis eux-mêmes en posture de grands idéologues…), au risque de nous concocter à l'infini des images d'image comme, dans sa grande bienveillance, l'école *« apprend aux enfants à faire des dessins d'enfants »* (Picasso).

Aussi Bazin, Barthes, Daney (et bien d'autres esprits essentiels dont les *Cahiers* et d'autres ont aimé et accueilli la plume), tous ceux à qui revient d'avoir voulu et institué le cinéma en pensée, méritent-ils mieux qu'une messe : reprendre haut et fort, par et pour la création toujours recommencée, la grande interpellation spirituelle, esthétique de l'image-cinéma et au-delà, celle de la forme aux risques du nombre-roi; mais *au vif d'une idée du cinéma à nouveau problématique, non moins relancée que menacée par la perte de ses pères et la mise en crise de ses repères.* Manière de dire que peut-être là, aux risques et aux chances du Nombre, pour la pensée cinéma *« croît aussi ce qui sauve »* (Heidegger). Surtout qu'*en fin de compte*, même pour le Dieu de Leibniz, les calculs ne tombent pas juste. ■

Alain Renaud est philosophe.

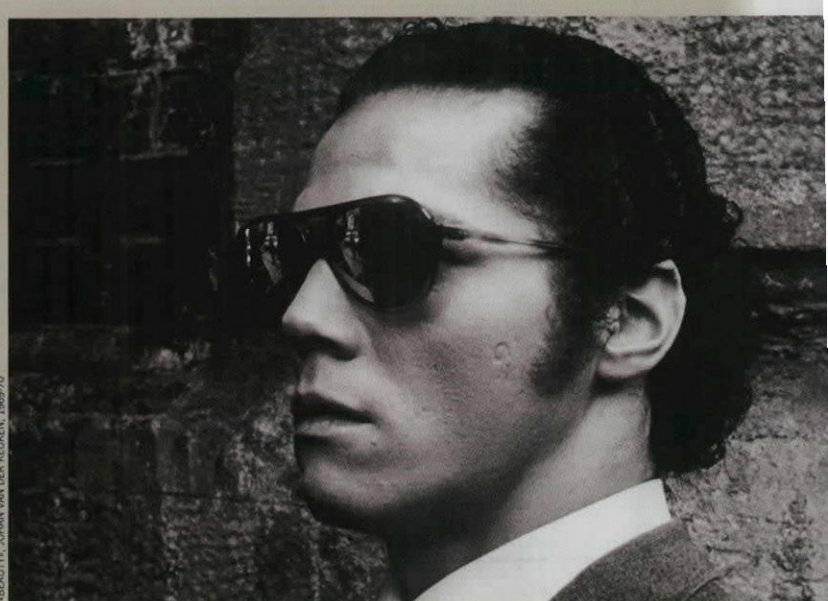
REPÈRES

Livres clé

André Bazin : *Qu'est-ce que le cinéma I ?* Ed. du Cerf, 1964.
Gilles Deleuze : *Pensée et cinéma II. L'Image-temps* (Minuit, 1985). Et aussi : *Pourparlers.* (Minuit, 1990).
Serge Daney : *Persévérance,* (POL, 1994).
Andrew Hodges : *Turing ou l'Enigme de l'intelligence* (Payot, 1988). Une biographie du père des ordinateurs.
Maurice Merleau-Ponty : *L'Œil et l'Esprit* (Gallimard, 1964).

Intérieur • extérieur • paranoïa

par JOHAN VAN DER KEUKEN



«BEAUTY», JOHAN VAN DER KEUKEN, 1969-70

Pour le documentaire comme pour le film de fiction, pour le film de structure libre comme pour le récit linéaire, la règle est : le monde extérieur n'est pas très intéressant si on ne l'observe pas de l'intérieur. Le cinéaste a intérêt à créer un *intérieur*, s'il veut parvenir à captiver le spectateur de l'*extérieur*, à l'intérieur de son film. Cet intérieur a besoin d'un support : un personnage, un observateur par les yeux duquel on considère le tout. Ce n'est souvent qu'une identification infime, mais pourtant : il y a un œil, une âme. Et c'est pour cela qu'il se passe quelque chose.

Depuis la fin des années 60, cette simple constatation a suscité en moi un vif intérêt pour le champ-contrechamp, l'un des artifices fondamentaux sur lesquels repose la suggestion spatiale dans les films. Quelqu'un regarde, quelqu'un répond à ce regard. Quelqu'un regarde, le monde répond à ce regard. Le regard est vide, le monde est vide – et dans le choc des vacuités, le film crève l'écran et nous voit, les spectateurs ; il nous enlace et nous entraîne avec lui.

Comme dans le film très artificiel que j'ai tourné en 1969, *Beauty*. Dans ce film, un espion fasciste observe le monde. Tout ce qu'il voit devient suspect. Par exemple, l'espace du contre-champ à gauche : un escalier, un porche qui ne mène à rien, en fait – mais lorsque Beauty le regarde, il peut arriver un tas de choses qui ne lui plaisent pas. D'autant plus que son champ est séparé de ce contrechamp : il n'*est* jamais dans l'espace qu'il observe, il est littéralement en dehors de la réalité. Cela le rend violent. Il attaque le monde extérieur qu'il ne peut saisir. Les plantes, les animaux, les choses et aussi les gens. Nous constatons qu'il est paranoïaque, quoique nous ne connaissions pas son univers intérieur. Il se cache derrière les verres réfléchissants de ses lunettes : forme résiduelle vide du film noir. ■

(Les chroniques de Johan van der Keuken, dont les Cahiers *entament la publication, paraissent depuis 1977 dans le magazine néerlandais* Skrien, *sous le titre «Le monde d'un petit entrepreneur». Traduction Annette Eskenazi.)*

Histoires de visages

« Esther Kahn », « La Captive » : comment l'indifférence énigmatique du visage féminin rencontre l'esthétique de l'âge moderne.

par JACQUES RANCIÈRE

« Tout le visage semblait attendre avec une patience infinie quelque force qui viendrait le façonner à sa guise et l'éveiller. Il ne voulait rien, n'anticipait rien ; il attendait. Seuls les yeux mettaient de la vie dans le masque et les yeux étaient les yeux de la tribu ; ils n'avaient pas de signification personnelle dans ce qui semblait être leur mystère; ils étaient prêts à fasciner innocemment, à être intolérablement ambigus ; ils étaient insondables de simple sommeil, du rêve inconscient qui est dans les yeux des animaux. »

Arthur Symons : *Esther Kahn*

Ce visage féminin qui ne veut rien ni n'anticipe rien, et dont le mystère est fait de sa similitude avec la rumination de la vie animale ou l'immobilité des pierres, ce n'est pas seulement l'invention d'un écrivain, qui a inspiré le film d'Arnaud Desplechin. C'est l'invention de la littérature elle-même : l'expression de l'inexpressif, la beauté de ce qui ne veut rien, la profondeur d'inconscience, dont elle a fait depuis Flaubert l'esthétique de l'âge moderne, transmise aux arts nouveaux de la photographie et du cinéma. Cette identité de l'actif et du passif, de la parole et du mutisme, la littérature lui a donné pour figure exemplaire l'indifférence énigmatique d'un visage féminin docile et rebelle, dont l'Albertine de Proust, aujourd'hui réinventée par Chantal Akerman, reste l'incarnation suprême. C'est ce visage emblématique que le cinéma rencontre naturellement quand son retour vers le passé l'amène à chercher un peu plus que le supplément de chair généralement demandé à l'histoire. Aussi trouvons-nous cette figure au cœur de quelques films qui aujourd'hui font retour, des scénarios intimistes de l'après-Nouvelle Vague, vers l'histoire et vers la tradition romanesque. Si la petite *Esther Kahn,* avec son visage fermé comme les volets des ruelles de Spitalfields, en offre l'illustration la plus immédiate, on la retrouve aussi dans le visage lisse d'Emilie de Lancris *(Sade),* dans la raideur obstinée de Nathalie Barnery *(Les Destinées sentimentales)* et chez les petites sauvageonnes dont *Saint-Cyr* nous conte l'éducation. Les cinéastes pourtant l'ont inégalement affrontée. Pour certains, l'on sent bien que l'enjeu était ailleurs. *Les Destinées* est exemplaire à cet égard. Certes le roman de Jacques Chardonne opposait déjà le parti-pris affirmatif de Pauline, l'amoureuse de la vie, à la fidélité mortifère de Nathalie. Mais cette histoire d'ancienne et de nouvelle alliance devient une allégorie sur le cinéma du présent, et sa réalisation un rite de passage. Un jeune idéaliste qui avait choisi la pauvreté et la vocation de pasteur accepte de reprendre la fabrique familiale mais s'applique à faire industriellement des services de table qui soient des chefs-d'œuvre à l'ancienne. Comment n'y pas reconnaître un cinéma héritier de la Nouvelle Vague qui renonce à l'austérité godardienne et à l'intimisme rohmérien pour maintenir, au sein de l'industrie cinématographique mondialisée, la tradition artisanale du cinéma d'auteur ? Où l'éclat muet de l'assiette de porcelaine qui, mieux que toute énigme de visage féminin, devient l'emblème de la beauté.

C'est sans doute la même volonté démonstrative et la même symbolique du vivant et du mort qui expliquent le relatif désintérêt du cinéaste de *La Désenchantée* pour son Emilie. Benoît Jacquot s'est certes gardé d'en faire la simple illustration de l'Eugénie de *La Philosophie dans le boudoir* et a élidé en conséquence la partie carrée que le scénario promettait. Mais le refus de l'illustration laisse la place à une autre histoire emblématique où Sade tient le rôle assez convenu de l'esprit libre, bien dans sa peau, face aux dévots adorateurs de l'Etre suprême et de cette abstraite vertu républicaine, responsable de tant de massacres. La parole de l'esprit libre fait alors corps avec l'autorité de la voix de l'instructeur, consacrée par les champs et contrechamps en gros plan qui font adhérer la voix au corps qui la porte et à celui qui reçoit la leçon. Dès lors la demoiselle aux lèvres boudeuses n'est plus que l'élève-spectatrice privilégiée pour cette voix, que l'éloignement du texte et le rapprochement de la caméra rendent souveraine, et qui n'attend plus d'elle et de nous que soumission à ses prestiges nus. C'est ►

peut-être un parti-pris inverse qui fait la limite du beau film de Patricia Mazuy. Celle-ci s'est trop pressée de prendre le parti des petites cobayes de Madame de Maintenon. Le film trouve ses plus beaux effets dans la contre-plongée sur la charrette qui amène les filles de nobliaux, crottées et effarouchées comme de la volaille de basse-cour, ou dans le caquetage en patois de la présentation des pensionnaires. Plans de l'ahurissement, filmés par une cinéaste comme ahurie elle-même devant cette entreprise qui transporte par charrettes des petites sauvageonnes vers l'école qui en fera des « femmes libres ». Mais quand il s'agit d'individualiser cette masse, la révolte de la cinéaste devant sa propre fascination la conduit à dissocier la figure de la sauvage docile en opposant la victime soumise et la petite rebelle.

Arnaud Desplechin, lui, relève le défi en portant à l'écran l'héroïne d'Arthur Symons. Il doit alors affronter une double difficulté. La moindre est de développer en un film « historique » de deux heures trente l'histoire lisse de ce visage buté qui faisait corps avec la brièveté et la sécheresse d'écriture propres à la nouvelle. L'historicisation n'est plus alors une solution mais un problème. Impossible d'utiliser la couleur d'époque pour donner chair à la petite « autiste ». Aussi le décor de yiddishland pauvre et chaleureux qui entoure Esther est-il simultanément mis à distance par l'archaïsme des surimpressions et des fermetures à l'iris. Et celles-ci soustraient à leur milieu les mains qui ne veulent pas coudre et le visage ovale tiré en avant par ce quelque chose qu'il ignore et qui prendra corps un soir dans le mouvement conduisant du menton appuyé sur la barre du poulailler vers les lumières de la scène. Une séance de mensurations illustre en décalage la description du visage et met l'histoire d'Esther au temps de l'anthropométrie triomphante, avant qu'une improbable rêverie homérique sur fond de Tamise grise vienne à l'inverse la mythologiser et la mettre au temps de Joyce, et qu'un long cours de déambulation scénique ne la fixe au temps de Stanislavski. Le second problème est plus difficile à résoudre. La fable inventée par Arthur Symons conduit le mystère – et la beauté – d'Esther à leur suppression. Esther est passée comme en rêve de son inertie animale aux mécanismes de l'irréalité théâtrale. Or ce corps déjà contemporain des héroïnes bressoniennes est ramené au temps de Musset par la fable, qui transforme Esther en « véritable » artiste moyennant la recette éprouvée des grandes passions et des grandes douleurs. La nouvelle se tire de l'impasse parce qu'elle est dispensée de nous faire sentir physiquement la différence entre le jeu mécanique de la vierge butée et le jeu épanoui de la femme qui a connu l'amour et la trahison. Mais le film est privé de cette échappatoire. Il peut certes transformer la scène en poste d'observation et le regard inerte de la petite sauvage en regard de chasseresse sélectionnant l'amant convenable puis en regard jaloux fixé sur la rivale par le trou du rideau. Mais comment filmer la différence entre le jeu mécanique et le jeu vivant ? Arnaud Desplechin se l'est interdit d'emblée par fidélité même au mystère d'Esther. Celle-ci est apparue sur scène, non point telle que les spectateurs pouvaient la voir, mais telle qu'en elle-même : murée dans son rêve identique au sommeil, mutique donc. Comment alors faire la différence entre la parole mécanique et la parole vécue ? Le film ne s'y essaiera pas. Le « mutisme » d'Esther ne se transformera pas en interprétation inspirée mais en un autre mutisme, en fureur jalouse et en obstination à ne pas jouer. C'est « dans la vie » et en refusant de jouer qu'Esther atteste pour la caméra de son humanisation. Mais comme l'histoire l'oblige à jouer, la preuve de la différence est laissée à la charge du texte qui lui-même la renvoie à ses spectateurs de papier.

Si nous ressentons l'impasse, c'est par la vertu d'un autre film. Avec *La Captive*, Chantal Akerman s'est emparée de la figure littéraire la plus achevée du corps docile et rebelle. Proust pose bien plus radicalement qu'Arthur Symons le problème de l'« humanisation » de cette figure. Le tort premier du héros est justement d'avoir voulu « humaniser », individualiser en objet d'amour la pure jouissance qu'offrait au regard la tâche indistincte et mobile des créatures marines sur la plage. Sa maladie est alors identique à la démonstration de la puissance de l'art. Et le lecteur jouit esthétiquement de ce qui fait fictionnellement souffrir le personnage : l'impossibilité de fixer la direction des yeux et la vérité des paroles d'Albertine. D'un côté Chantal Akerman, insoucieuse d'historiciser ou de moderniser *La Prisonnière*, tient exactement la proposition proustienne. En excluant la voix du narrateur, elle trouve les inventions visuelles – le verre dépoli séparant les deux salles de bains ou les coïts simulés – qui traduisent la tentative impuissante pour supprimer la différence des corps. De même qu'elle fixe pour nos sens en les laissant à leur mystère la fuite des yeux et la présence absente de la voix. Et l'invention de scénario qui télescope la fuite et la mort de l'héroïne parachève la démonstration proustienne : Albertine/Ariane retourne à l'indistinction de la mer d'où sa figure « humaine » avait surgi. Mais Chantal Akerman trouve aussi le moyen de contrarier Proust de sa propre proposition : une Albertine humaine/inhumaine d'une autre façon : affirmant la vertu positive de l'impossibilité de s'approprier les mondes vers lesquels fuient le regard et la voix de l'autre, mais aussi trouvant sa propre ligne de fuite. L'Albertine de Proust fuyait, selon une logique de fantasme masculin, vers des attouchements de cabine de bains. Ariane, elle, trouve sa ligne de fuite dans le mélange des voix. Une fabuleuse condensation unit la sonate de Vinteuil et le duo de Mademoiselle Vinteuil et de son amie musicienne, pour donner au désir d'Ariane son accomplissement. L'Hélène dont elle aime la voix, elle ne la rejoint qu'à distance dans cette superbe mise en scène d'un duetto de *Cosi fan tutte*, où les voix qui se répondent derrière deux fenêtres éclairées ne mettent pas seulement hors jeu le jaloux mais trouent sans raccordement l'espace et le temps du récit. Ainsi la captive fuit-elle doublement et le film est-il à la fois l'accomplissement et la réfutation du livre. Peut-être parce que la réalisatrice, elle, ne s'est pas souciée de changer de catégorie. ■

AVEC *La Captive*, CHANTAL AKERMAN S'EST EMPARÉE DE LA FIGURE LITTÉRAIRE LA PLUS ACHEVÉE DU CORPS DOCILE ET REBELLE.

Et pendant ce temps-là, le cuirassé UGC tire toujours

Plus le temps passe, plus il deviendra difficile et impopulaire d'interdire la carte d'abonnement illimité : le CNC est en train d'entériner la position d'UGC.

par ROGER DIAMANTIS

Elle était nette, il y a vingt ans, la séparation entre le cinéma commercial et l'art et essai. A l'époque, UGC ne sortait que des films commerciaux. L'art et essai ne l'intéressait pas du tout. Aujourd'hui, la situation a changé : au fil du temps, ils se sont aperçus qu'il y avait des entrées à faire sur ces films. La carte illimitée est une carte d'infidélité envers les autres salles, un Pearl Harbour économique qui vise avant tout le public des grands circuits, Gaumont, Pathé, celui qui va voir des films de grande audience, français ou américains, mais aussi ce public qui vient dans les salles indépendantes depuis des années.

Pour ma part, je continue dans la mesure du possible à différencier ma programmation de celle des multiplexes. Mais certains films que je vais sortir, comme *L'Affaire Marcorelle* ou *La Vierge des tueurs*, seront aussi programmés par l'UGC Ciné Cité les Halles. Ce sera un test : l'UGC les Halles est un cuirassé qui tire à longue portée, sur le Quartier latin en premier, mais aussi sur la Bastille, les Champs-Elysées, un peu partout...

En juillet, le Conseil de la concurrence a donné son avis sur la carte : elle peut continuer, mais ils se donnent quelque temps pour voir s'il existe un abus de position dominante, en particulier à Paris. La balle est dans le camp des pouvoirs publics. Le ministère de la Culture a déclaré que des infractions avaient été relevées, mais on dirait que le CNC entérine la position d'UGC. S'ils attendent trop longtemps pour trouver une solution, on risque d'arriver à un point de non-retour. Au fond, c'est peut-être ça qu'ils souhaitent. Je sais parfaitement que le combat des indépendants est impopulaire. A partir du moment où l'on dit aux gens : « *Vous allez payer moins* », tout le monde applaudit.

Plus le temps passe, plus ce sera compliqué d'interdire la carte. Catherine Tasca a dit qu'elle prendrait des mesures, mais je ne crois pas qu'elle le fera. Nous sommes à six mois des municipales... Pourtant, à ne considérer que le droit, on se trouve à l'évidence dans une situation d'abus de position dominante.

Pourquoi ne pas déclencher un système d'aides ? C'est la question que j'ai posée au directeur du CNC en juillet. Sa réponse fut que « *ce serait s'engager dans une politique de subventions qui n'en finirait plus* ». Mais ces subventions existent déjà. Sans elles, il n'y aurait plus de cinéma indépendant, plus de cinéma tout court, puisque les multiplexes, eux aussi, sont construits avec le fonds de soutien.

J'enrage de voir le CNC les yeux fixés sur la ligne bleue des entrées globales. Tout ce qui peut faire monter les entrées, même si ça repose sur deux ou trois films avec lesquels nous, indépendants, n'avons rien à voir, leur convient. Leur obsession c'est de pouvoir dire : « *Cette année, le cinéma a progressé de 7 %.* » C'est à lui d'intervenir, tout de suite, pour nous aider. Ça ne lui coûterait pas très cher. Il existe une enveloppe d'aide aux salles indépendantes qui est de l'ordre de 10 millions de francs, répartis sur une vingtaine de lieux. Il faudrait que cette somme soit rapidement doublée : 20 millions, pour attendre un an et voir ce qui va se passer. Ce n'est pas grand-chose par rapport à tout l'argent qui se promène dans l'audiovisuel.

> « J'ENRAGE DE VOIR LE CNC LES YEUX FIXÉS SUR LA LIGNE BLEUE DES ENTRÉES GLOBALES. A LUI D'INTERVENIR, TOUT DE SUITE... »

Pour l'instant, la solution choisie, c'est d'étudier la possibilité de créer une carte qui répondrait à celle d'UGC. Ça ne suffira pas. D'autant plus que ce n'est pas nous qui avons la palette de films qui font les grosses entrées. Même avec cette carte, nous ne serions pas à armes égales. Ils ont la bombe atomique et on a des lance-pierres !

Depuis l'arrivée de cette carte, je pense souvent à *Faisons un rêve* de Guitry, lorsque Jacqueline Delubac dit en venant chez lui : on sent qu'ici les objets et les meubles sont rentrés un par un. Chez nous aussi, les films entrent un par un. Et on ne vend rien d'autre que des films. ■

Roger Diamantis est propriétaire du Saint-André-des-Arts (Paris, 6e).

France 3

Le 17 octobre, France 3 vous sert la glace et le feu sur un plateau.

DANCER IN THE DARK : "POUR UNE PALME D'OR... LA GLACE ET LE FEU"

Sur France 3, le 17 octobre en deuxième partie de soirée, **Michel Field** présente "Pour une Palme d'Or... la glace et le feu", un document inédit de **Jean-Michel Vecchiet** avec **Björk**, **Catherine Deneuve** et **Lars Von Trier**.

"Dancer in the Dark", Palme d'Or et Prix d'interprétation féminine au Festival de Cannes 2000 est une coproduction de France 3 Cinéma.
Sortie en salle le 18 octobre 2000.

France Télévision
Donnons de l'imagination à nos images.

France Télévision 2 3 5

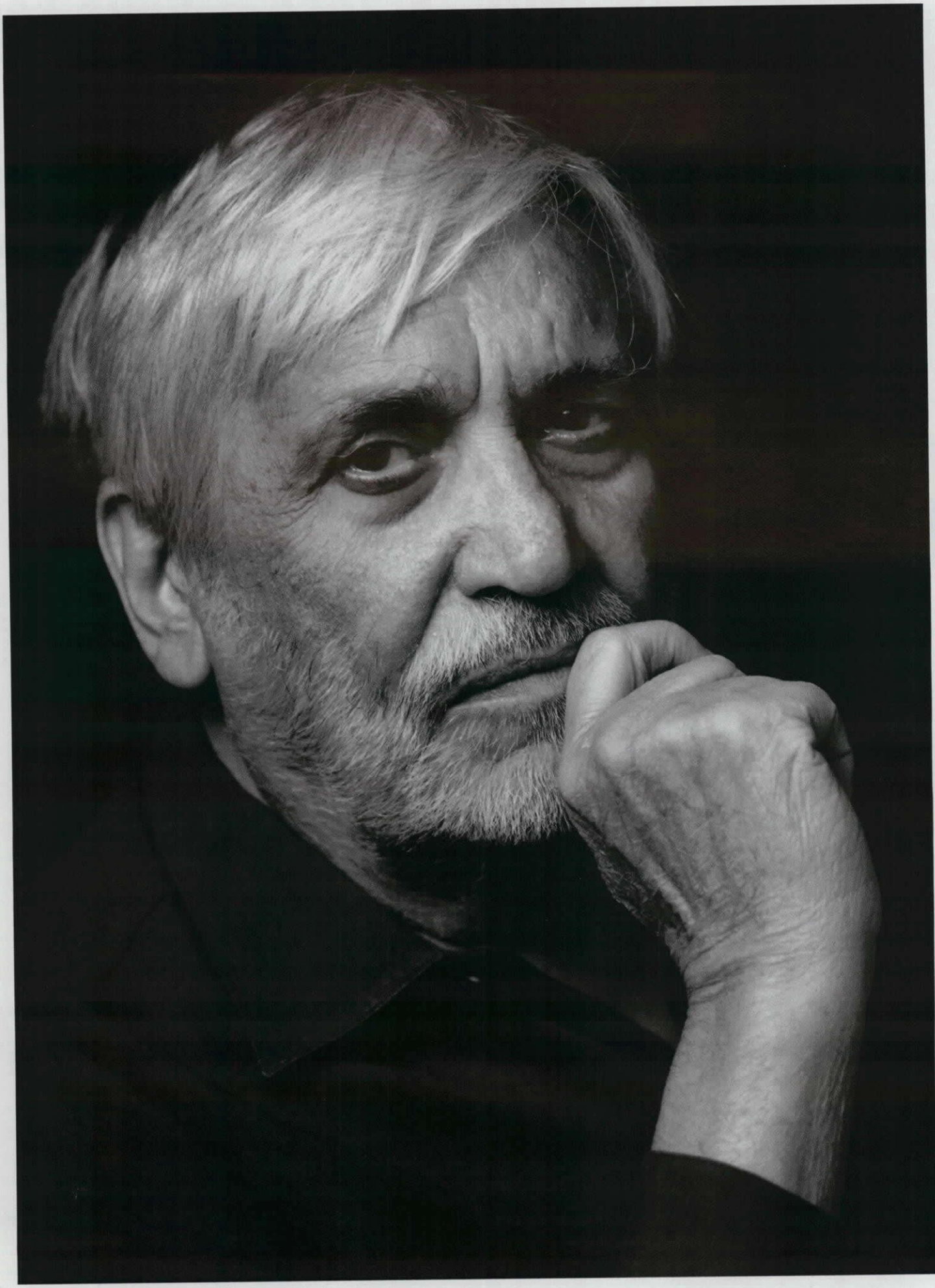


PHOTO : CAROLE BELLAICHE / CORBIS / SYGMA

MAURICE PIALAT

Sur la colère

IL NOUS A LUI-MÊME SUGGÉRÉ LE TITRE DE CET ENTRETIEN : « C'EST DU PUR PIALAT ! » VOILÀ, PIALAT EST TOUJOURS PIALAT : 75 ANS, SILENCIEUX DEPUIS *Le Garçu*, IL Y A CINQ ANS, IL DISPENSE COUPS DE GRIFFES ET COMPLIMENTS BOURRUS, ET DONNE ENCORE UNE GRANDE LEÇON DE CINÉMA. IL ANALYSE, SANS ILLUSIONS, CE QU'IL LAISSE AU CINÉMA. ET PARLE DE SES PROCHAINS FILMS.

Recueilli par CHARLES TESSON

Cinq années se sont écoulées depuis la sortie du *Garçu*. Que devient Maurice Pialat ? Son nom est dans tous les esprits depuis que *Passe ton bac d'abord* est devenu le modèle plus ou moins avoué pour toute une nouvelle génération de cinéastes français. Pialat l'inclassable, même s'il range plus volontiers son cinéma sous l'étiquette de vérisme que de naturalisme, ne tourne plus, à une époque où l'état du cinéma français le révolte. Trop peu de films. Un cinéma qui nous manque. Maurice Pialat, qui a accepté de nous recevoir, parle des films qu'il a réalisés, de ceux qu'il a envie de faire, mais aussi de la Nouvelle Vague (encore et toujours), de Robert Bresson, du cinéma américain et de ce pays, la France, où il a grandi et qui l'a fait cinéaste. Lorsque Robert Bresson affirme : « *Quand je me trouve devant un interprète, plus sa puissance d'expression augmente, plus la mienne diminue* », il ajoute : « *Pour moi, le moment où les acteurs sont devant la caméra représente au moins 80% du film.* » Pialat est réputé pour être un éternel insatisfait, à commencer de ses propres films. Sa remarque à propos de *Van Gogh* (« *Il aurait fallu que je tourne le contraire de ce que j'avais envie de tourner* ») est un leitmotiv rétrospectif ainsi qu'un puissant moteur pour continuer. Pialat ne construit pas une œuvre (l'architecture visible d'une forme achevée, qui s'élabore film par film), il la poursuit, en même temps qu'elle se dérobe perpétuellement sous ses pieds. On songe à cette réflexion de Pavese, extraite du *Métier de vivre* : « *Il y a une chose pire que rater ses idéaux : les avoir réalisés.* »

■ **Vous m'avez dit au téléphone : *« C'est parce que tout le monde tourne aujourd'hui que des gens comme moi ne tournent pas. »***

C'est simple, effectivement il n'y a pas besoin, il n'y a besoin de rien. Je n'ai pas tourné depuis presque dix ans déjà, mon dernier film va être remonté parce qu'il n'est pas au point, ça ne gêne personne, ça ne manque à personne, donc on n'en a pas besoin. Si j'étais très vaniteux, je penserais que malgré tout j'apportais quelque chose qui manque maintenant au cinéma, mais ce serait une erreur, parce que c'est très bien comme c'est ; et il n'y a pas besoin de remplacer, et même s'il y avait besoin de remplacer, aujourd'hui on remplace facilement n'importe qui par n'importe qui.

■ **Il y a deux ans, pour un spécial Nouvelle Vague, nous avons réuni Cédric Kahn, Claire Denis, Noémie Lvovsky et Olivier Assayas. Le nom qui revenait le plus était le vôtre.**

Oui, mais ça ne prouve rien. Il y a probablement aussi une part de sympathie. Comme ils sont dans le bain, ils ne se rendent pas compte qu'ils sont déjà en retard. Ce qu'ils disent était valable il y a ►

■ *« L'Enfance nue » (1969). Les liens de l'adoption…*

quinze ans, à l'époque de *A nos amours*. A ce moment-là, effectivement, il devait y avoir une filiation. Lorsqu'on considère quelqu'un, lorsqu'on l'admire, c'est toujours à double tranchant : c'est le père et il faut aussi tuer le père.

■ **Si vous apparaissez ainsi, c'est que vous donnez à la prise de vue tout son sens et que votre cinéma a une exigence d'authenticité. Trouvez-vous cela réducteur ?**

Non, je ne trouve pas cela réducteur du tout, c'est l'autre façon de tourner qui est réductrice. Le cinéma est réducteur depuis le début. On a passé notre temps à ça, parce qu'on s'est privé de ce qu'il y avait de plus intéressant et qui pouvait être le plus beau. On s'en est privé par insuffisance, mais pas seulement, car si je l'ai fait par moments c'est que c'était possible.

Les réalisateurs, connus ou inconnus, n'ont qu'une hâte, se mettre dans le carcan parce qu'il les sauve. Ils peuvent faire quelque chose qui tient debout beaucoup plus facilement qu'en agissant comme moi qui dit : « *On va bien voir ce qui va se passer.* » Ça ne veut pas dire que je fais n'importe quoi, ce n'est pas exactement ça, mais que je préfère suivre la nature, si l'on peut dire, plutôt que les règles et les théories. Je trouve cela effarant, mais on peut dire que ça n'a pas du tout changé aujourd'hui. Ce n'est pas une caméra devenue toute petite qui change quoi que ce soit. En général, quand on fait un film pour la première fois, et sans doute à peu près dans tous les pays, lorsque l'on a un peu d'argent, on s'empresse de le faire comme à Hollywood, c'est-à-dire avec un découpage, une équipe, etc. Ce qui bouffe déjà, avant que l'on ait commencé, les trois quarts si ce n'est plus du budget ; et la plupart du temps ça ne sert strictement à rien car il n'en sort jamais une image ou une séquence. Je ne parle pas de choses que j'ai rêvées, je parle de choses que j'ai faites, malheureusement trop seul, trop isolé, parce que je n'arrivais pas à forcer cette solitude. La Nouvelle Vague, elle, a été copiée si l'on veut. Mais on a copié quoi ?

L'autre jour, j'ai lu une interview de John Woo – que j'aime bien d'ailleurs, à part son dernier film (*Mission impossible 2*). On a l'impression qu'il a une fiche comme les gens de télévision qui regardent dans leur main pour suivre leur programme, leur conducteur, allez hop, badaboum, il parle de la Nouvelle Vague, mais qu'est-ce que la Nouvelle Vague a à voir avec Woo ? ! C'est uniquement un phénomène de snobisme mondial et ça, c'est un coup magistral ! En général, je crois qu'ils n'ont jamais rien vu, ça ne les intéresse pas et on est là à baver devant ça ! La Nouvelle Vague est un phénomène extra-cinématographique. De même qu'il est extra-cinématographique de conditionner tous les films par le scénario ; je ne dis pas qu'il ne faut pas de scénario, j'ai été trop loin de ce côté-là, j'aurais dû être plus méfiant et bien entendu j'ai pris trop de risques en ne me garantissant pas, en ne me couvrant pas et en étant un peu trop paresseux aussi. Pourquoi ? Parce que quand on fait un film, on écrit un bouquin, en gros c'est ça. Beaucoup de films ont été faits comme ça, c'est d'ailleurs l'immense majorité, c'est vrai que c'est beau. Voilà le script, voilà comment on a engagé les vedettes, etc., c'est exactement tout le contraire de ce que je fais.

■ **Bresson, lors d'une conférence à l'IDHEC, affirme que *« la vie du film passe avant la vie des personnages »*. Il ajoute que *« la vie d'un roman ne dépend pas de la vie de ses personnages (…) quand Balzac veut faire trop vivre ses personnages, son roman tombe. »* J'ai le sentiment que vous êtes un peu anti-bressonnien sur ce point. Pour vous, l'existence du personnage détermine la vie du film ?**

Oui, c'est un peu vrai. En revanche, je vois des choses que Bresson ne voit pas. Prenez la scène du panier dans *Journal d'un curé de campagne*. Connaissant Bresson, il a dû mettre au moins une bonne journée à la tourner, ce qui est dans la moyenne, je ne crois pas qu'il tournait particulièrement lentement. Mais moi, je ne peux pas rester une journée devant un truc comme ça, avec les trois bougies dans le panier, parce que je ne peux pas écouter un mot de ce que les acteurs disent et c'est évidemment des choses capitales.

■ **Il met des bougies dans son panier ?**

Lorsqu'il déménage, la fille du château le rejoint chez lui, ou dans le coin de la sacristie qu'il habite. Pendant qu'il ►

JE VOIS DES CHOSES QUE BRESSON NE VOIT PAS. PRENEZ LA SCÈNE DU PANIER DANS *Journal d'un curé de campagne*. BRESSON, IL A DÛ METTRE UNE BONNE JOURNÉE À LA TOURNER. MOI, JE NE PEUX PAS RESTER UNE JOURNÉE DEVANT UN TRUC COMME ÇA…

Sous le soleil de Satan, C'EST UN FILM ACADÉMIQUE. J'AURAI DÛ LE TOURNER LONGTEMPS AVANT OU PAS DU TOUT ! *Van Gogh* AUSSI. MON PROBLÈME ACTUELLEMENT, C'EST QUE JE NE SAIS PAS SI J'AI VRAIMENT ENVIE DE TOURNER.

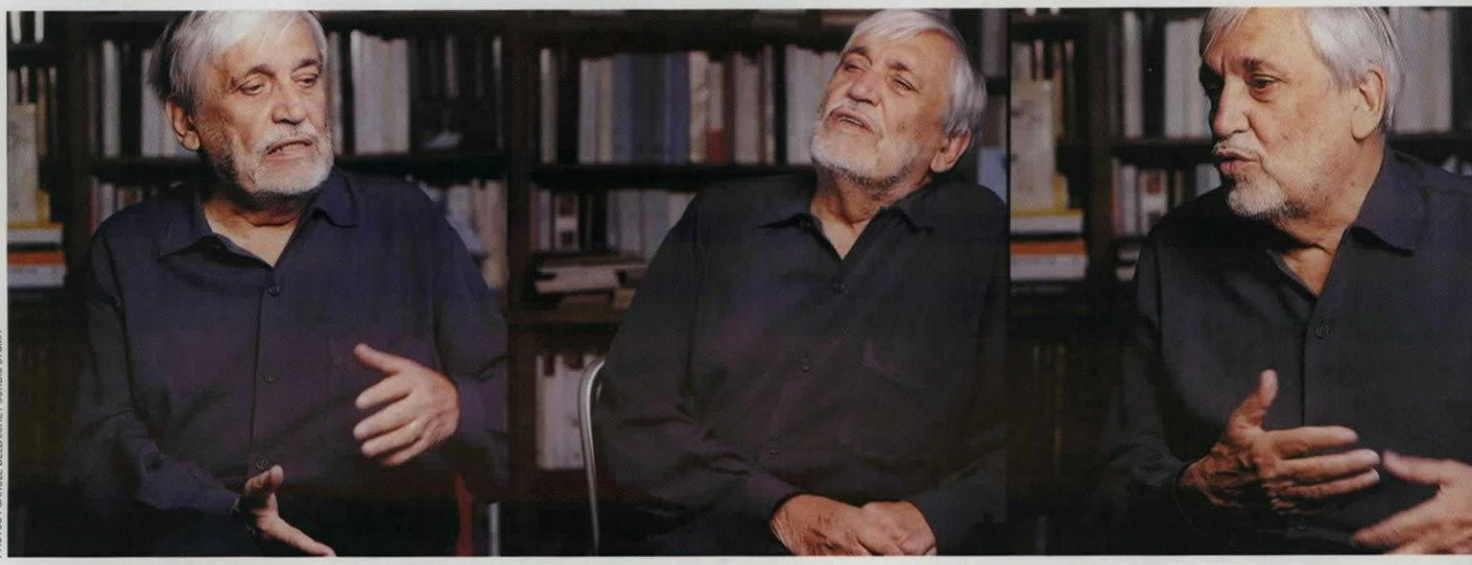
fait ses bagages, il met, dans une sorte de carton, des choses qui font « accessoiriste ». Je trouve cela terrible parce que, soudain, tout s'écroule. Qu'il ne fasse rien : quand on ne fait rien ça passe mieux. C'est curieux de la part de quelqu'un comme Bresson. C'est classique, on a tous fait des gestes pour se donner une contenance. Aujourd'hui, on le voit dans les émissions de télévision, quand on cherche à se donner une contenance, c'est que c'est mauvais.
Cela dit, j'ai beaucoup aimé Bresson et je l'aime encore beaucoup, mais beaucoup moins aussi. Il y a heureusement le pouvoir d'absolution du spectateur. Les spectateurs sont divers : il y a ceux qui gobent tout et qui peuvent être des gens merveilleux, ne serait-ce que pour eux, pour le bonheur qu'ils se donnent ; il y a les autres qui savent mais qui oublient et qui gobent tout aussi ; et il y a ceux qui sont comme ce que je suis devenu depuis un moment, c'est-à-dire méchant, presque bête, parce que dans un film comme *Journal d'un curé de campagne*, il y a vraiment des choses magnifiques. On devient acariâtre, méchant, envieux, tout ce que je suis en ce moment. Ça, par contre, ça ne me gêne pas du tout si vous l'écrivez parce qu'il faut être conscient de ce qu'on est.

■ **Vous avez une passion pour Dreyer ?**
J'avais une passion pour Dreyer. Je n'aime pas que les gens soient sanctifiés, parce que d'une certaine façon, ce n'est pas possible.

■ **Pourquoi ?**
Ça porte un nom : l'académisme. L'académisme en peinture est très visible, tandis qu'au cinéma il l'est moins. J'en sais quelque chose, parce que *Sous le soleil de Satan*, on peut peut-être lui trouver quelques qualités, mais c'est un film académique.

■ **C'est Bernanos ou c'est vous ?**
Encore la paresse. J'aurai dû tourner ce film-là longtemps avant ou pas du tout ! *Van Gogh* aussi. Le problème que j'ai actuellement, c'est que je ne sais pas si j'ai vraiment envie de tourner. Tourner quoi ? J'ai filmé des histoires de couples particulièrement… je ne dirai pas sordides, parce que les histoires de couples *sont* sordides, je les ai peut-être réalisées de manière un peu sordide, mais c'est vrai que ça intéresse, c'est universel. Tout le monde peut mijoter sa petite omelette là-dessus, mais une ►

■ *Sandrine Bonnaire et Dominique Besnehard dans « A nos amours » (1983). Les liens du sang…*



PHOTOS : CAROLE BELLAICHE / CORBIS SYGMA

DANS *Sous le soleil de Satan,* ON S'EST AMUSÉ À DOUBLER TOUTES LES GRANDES SCÈNES. POUR ÇA, JE N'AI JAMAIS VU QUELQU'UN D'AUSSI BRILLANT QUE SANDRINE BONNAIRE : SI ELLE EST ENRHUMÉE DANS LE DIRECT, ELLE VOUS LE REFAIT ENRHUMÉE...

fois que c'est fait c'est fait et il faut passer à autre chose.

■ **Pourquoi voulez-vous remonter *Le Garçu* ?**
En fait, je ne l'ai pas monté car il y a tellement de choses déplorables dedans que j'ai laissé le montage à la monteuse. Pendant le tournage, je répétais presque tous les matins que j'aurais bien voulu que le négatif de ce film brûle au laboratoire et que la salle de montage brûle aussi, qu'il ne reste plus un mètre de ce film.

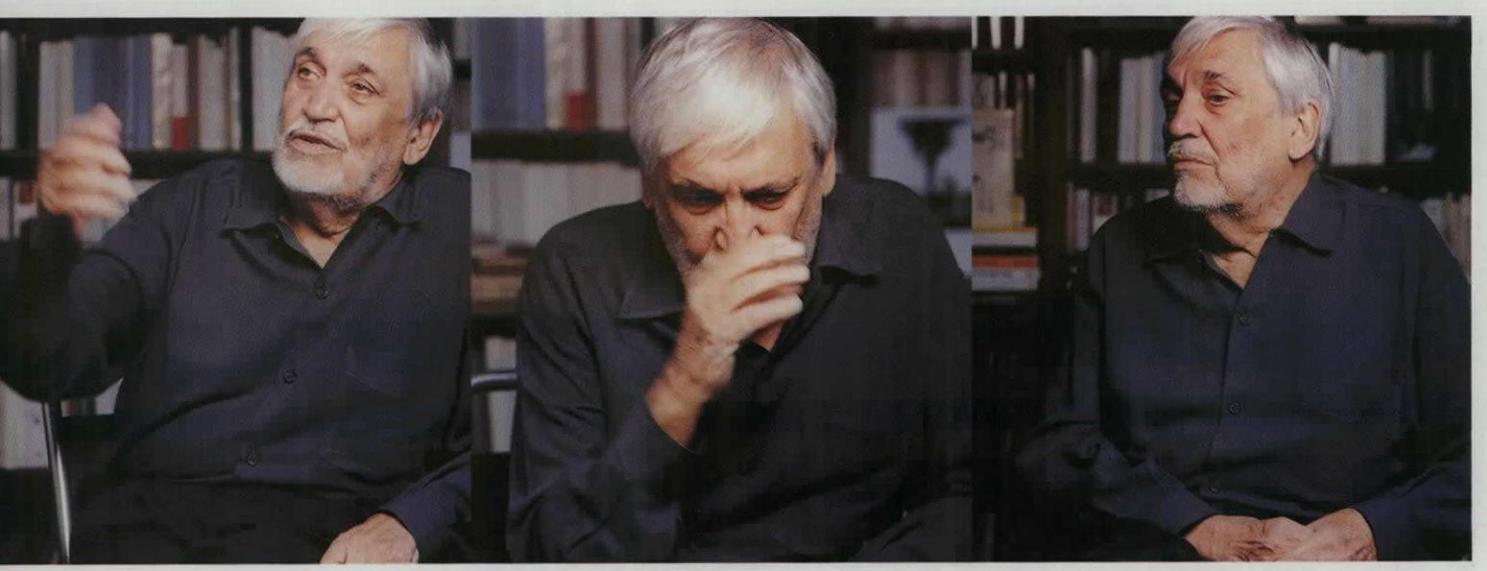
■ **Buñuel disait cela.**
Ça se sent dans ce qu'il fait, c'est ce qui est drôle chez lui.

■ **Vous parliez de la perfection. Selon Renoir, ce sont les producteurs qui veulent la perfection, mais ce qui compte le plus dans un film, c'est la personnalité. Etes-vous d'accord ?**
Oui, tout à fait, à 100%. Les producteurs ont le pouvoir quand on fait le film. Dans le fond, on n'aura connu qu'un cinéma de producteur. Même quand un artiste joue ce rôle, il reprend tous les travers des producteurs. J'exagère un peu : pas à chaque fois. Parce que la plupart des producteurs ne sont pas foutus de faire un film, et pourtant aujourd'hui, j'ai l'impression que ça ne manque pas, les gens qui peuvent faire un film. Il y a aussi ceux qui se produisent eux-mêmes, Truffaut ou Berri en France, mais il y a eu surtout Charlie Chaplin. Chaplin recommençait ses films. Il paraît qu'il a même refait entièrement...

■ ***La Ruée vers l'or.***
C'est *La Ruée vers l'or* ? Moi aussi j'ai dit une fois que c'était *La Ruée vers l'or* mais je ne suis pas sûr, je pensais que c'était *Les Lumières de la ville* ou *Les Temps modernes*. Lorsqu'on refait un film ou un bout de film, c'est presque toujours moins bon que ce qu'on avait fait avant.

■ **Vous dites ça pour vous ou pour les autres ?**
Pour tout le monde, je crois, même si pour les autres je connais moins.

■ **Et pour vous ?**
Etait-ce une bonne idée de tourner *Van Gogh* ? C'était parti et il n'y avait pas moyen de faire machine arrière. J'avais déjà tourné un documentaire à Auvers, mais je n'ai pas tourné le film sur place. Je ne sais même pas si la bagnole circule encore là-bas aujourd'hui, il y aurait bien eu un lampadaire par-ci, par-là, et puis surtout le sol. C'est le sol qui est important. En ne filmant pas des surfaces très grandes on aurait pu s'en sortir, je n'aurais pas eu besoin d'aller à 400 bornes de Paris. Mais c'était impossible de tourner à Auvers à cause des avions. Le malheureux Concorde passait absolument toute la journée. Nous avons donc cherché un autre lieu, avec beaucoup de mal. Et dans le film, on ne voit jamais un extérieur de ce qui se passe à Auvers pour la bonne raison qu'on n'en avait pas. Alors, on a tourné un film muet, car j'appelle ça un film muet, il y a quatre à cinq fois moins de bruit, les gens jouent mal, on dirait qu'ils jouent bien. Evidemment, je restreins le sens de bien jouer, car pour moi ce n'est pas bien jouer. Dans *Sous le soleil de Satan,* on s'est amusé,– je dis *« on »* parce que j'en faisais partie et c'est une de mes rares fiertés de comédien – à doubler toutes les grandes scènes parce que ce n'était pas bon. Ça devenait une rivalité. Pour ça, je n'ai jamais vu quelqu'un d'aussi brillant que Sandrine Bonnaire : si elle est enrhumée dans le direct, elle vous le refait enrhumée. Elle a peut-être périclité depuis, bien que ça ne se perde pas. Gérard Depardieu n'est pas mal non plus. Je jouais les scènes avec lui, et je dois dire que j'étais mieux que dans le direct. Si l'on comparait le son des prises et celui des doublages, au-delà des problèmes techniques, on s'apercevrait que c'est largement aussi bon. Le doublage doit même être un peu meilleur, parce qu'on entend mieux. C'est une copie, un facsimilé de l'original. On est parti de gestes vrais. Tandis que quand on sait que l'on ►



va doubler un film, pensez-vous que les acteurs vont se casser le cul à bien jouer ?

■ Ils jouent déjà en pensant que ce sera doublé.

Oui, ils sont morts en vérité. C'est ce qui a tué Bresson aussi à mon avis. Il pouvait faire le même cinéma sans obliger les acteurs à parler comme ça. Mais il est évident que ça vieillit mieux et que chez lui, c'est moins faux que ce que font la plupart des acteurs.

■ Lorsque vous montez les prises, il faut, pour reprendre votre remarque sur *Le Journal d'un curé de campagne*, que les détails du panier et des bougies soient vrais et que l'acteur soit bon. Comment au montage conciliez-vous l'exigence de justesse des acteurs avec la continuité narrative d'une séquence ?

La bougie, je la sucre, je ne la tourne pas. D'abord parce que je n'en ai pas l'idée et si je me trouve en train de tourner ça, je dis non, arrêtons, je ne leur fais pas faire. C'est dommage que je n'ais pas été prof à la Femis, je leur aurais appris peut-être quelques trucs, je pourrais faire des cours là-dessus, je montrerais la scène de Bresson. On en a besoin.

■ Si vous n'avez pas tourné depuis *Le Garçu*, c'est parce que vous êtes un cinéaste à la fois respecté de loin et redouté de près.

Respecté… dans les deux cas je dirais : « par qui ? ».

■ Redouté de près, c'est-à-dire des producteurs…

Les producteurs ne me redoutent pas, ils s'en foutent. De ce point de vue-là, depuis *Le Garçu*, par rapport à ce que j'avais vécu avant et qui était déjà loin d'être brillant, ça a été un véritable chemin de croix. J'ai été illusionné par des faux semblants et je croyais tourner… Si je suis un peu réaliste et je n'en demande pas trop, étant quelqu'un au succès mitigé – parce qu'on oublie parfois que je n'ai pas non plus été totalement sans succès – le budget du film n'était pas phénoménal, alors les producteurs s'amusaient comme le chat avec la souris, comme le mec qui vous sort : *« Ah, je suis très content de vous voir, ça fait dix ans que j'ai envie de tourner avec vous. »* Il n'a pas du tout envie, il n'a jamais eu envie de tourner avec moi. En fait, énormément de gens n'avaient pas envie de tourner avec moi, je crois faire partie des gens avec qui on a le moins envie de tourner. Je suis arrivé à tourner quand même, parce que les plus méchants sont à la fois tellement cons, qu'on arrive à passer des choses. Je n'en parlerai plus, parce que je ne veux pas m'étendre là-dessus, mais j'ai été mis KO debout par l'arrêt du tournage de *Van Gogh*. Je devrais en parler en détail, dire exactement ce qui s'est passé point par point. J'ai réussi seul, seul sans rien, à rétablir la situation, à finir le tournage sur le cul, ça m'a tué.

■ Avez-vous des sujets que vous aimeriez tourner ?

Je ne pourrais tourner que des choses qui seraient violemment contre. Ce qui s'est passé pour moi n'est pas simple. Dans les années 80, au moment du tournage de *A nos amours*, ça a stagné. Dans mes trois ou quatre premiers films, le truc était de tout chopper, je faisais donc des choses très personnelles, un petit peu bas de plafond, avec des moments intéressants. Ensuite, je suis parti sur des trucs de faiseur, parce que la plupart du temps le cinéma est fait par des faiseurs qui se demandent : *« Qu'est-ce que je vais bien pouvoir tourner ? Quel train vais-je prendre ? le succès, l'argent etc. »*

A mon avis, il vaut mieux être contemporain et filmer quelque chose qui met une certaine France en doute. La France vit dans le mensonge. Est-ce que ça a toujours été ? A toutes les époques ? Je ne sais pas. Il y a des pays qui sont déconsidérés globalement dans le mensonge. Vichy, par exemple, c'est beaucoup plus que Vichy, et ça concerne encore beaucoup de monde, y compris les gens qui sont soi-disant contre. Ça m'intéresse, mais ça coûterait encore cher, car ils sont encore là. Où alors, si je le faisais maintenant ça n'intéresserait personne… Ça aura été… ma vie. Il y a deux choses que j'ai envie de faire, non trois, et même quatre. Ca fait partie de mes paradoxes, quand je dis qu'il vaut mieux tourner des films contemporains. J'ai un vieux projet sur la guerre de Vendée. Il s'agirait d'un film carrément réactionnaire, c'est-à-dire anti-républicain. La Vendée – on a tourné une partie du *Garçu* en Vendée - ça me reprend par moments. J'ai toujours aussi eu une passion pour la guerre de 1870, même si les Vendéens et les Communards, ce n'est pas tout à fait la même chose. Et puis, évidemment, il y a les deux guerres mondiales.

■ Vous avez envie d'adapter *Le Tour d'écrou* de James ?

Il faudrait d'abord que je le relise sérieusement. Si c'était possible, pourquoi ►

IL VAUT MIEUX ÊTRE CONTEMPORAIN ET FILMER QUELQUE CHOSE QUI MET UNE CERTAINE FRANCE EN DOUTE. LA FRANCE VIT DANS LE MENSONGE. VICHY, PAR EXEMPLE, ÇA CONCERNE ENCORE BEAUCOUP DE MONDE. ÇA M'INTÉRESSE...

© DR / PROD DB

■ *Jean Gabin et Carette dans « La Bête humaine » (1938). « J'étais d'une famille de cheminots. »*

pas ? Mais il y aurait tout de suite des problèmes financiers. Si j'arrive à tenir debout, il faut que je mette la barre au plus bas, de façon à ce que ça soit possible de le faire. D'un point de vue financier, à première vue, il y a encore des gens qui marcheraient, même si je ne sais pas jusqu'à quelle somme. *Le Tour d'écrou*, j'y pense comme ça, pour profiter un petit peu de la veine soudaine des films fantastiques. Il y a dans *Le Tour d'écrou*, la perversion, toujours dans la suggestion, jamais dans l'étalage. Ce qui serait bien, ce serait de filmer l'apparition du fantôme, immobile. Ca pourrait être impressionnant pour des gens pas fous de la ragougnasse actuelle. Il faudrait que ça soit en silence. Arrêter le son. Mais il n'y a pas de silence au cinéma, à cause du bruit de la salle, mais juste une croyance au silence... Je veux vous parler d'Asia Argento.

■ **Vous avez pensé à elle pour *Le Tour d'écrou* ?**

Pour l'instant, parmi les gens auxquels je pense, il y a trop de filles. Mais pourquoi pas ? *Le Tour d'écrou* sera un point de départ. Avec Bonnaire, on ne s'est pas revus depuis qu'on s'est fâchés assez sérieusement, juste avant *Van Gogh*, mais si nous nous revoyons, puisqu'elle a appelé plusieurs fois et qu'elle veut me revoir, je lui dirai : « *Tu vois, je suis là, je suis là, voilà. On en fera ce qu'on veut après, mais, là, je suis là. Si tu n'avais pas appelé, même si on m'avait proposé le rôle le plus pfouiiit dans un film fffuuiii comme jamais j'en ai tourné et comme jamais j'en tournerais peut-être jamais, je ne t'aurais jamais appelée. Point trait.* » Une fois que j'ai dit ça c'est terminé, mais je pense que Bonnaire est beaucoup moins bonne qu'avant, elle s'est complètement shckriikkrruik, hachée. Entre parenthèses, ou plutôt au passage, ce n'est pas pour me rattraper, mais la Jeanne d'Arc la plus plausible que j'ai vue, c'est sans doute Sandrine Bonnaire dans le film de Rivette et c'est grâce à son immense talent. Elle est très douée, elle peut faire deux ou trois trucs pas mal dans le film, sinon ce serait désespéré, il n'y aurait plus rien. Elle a encore de bons moments, mais c'est quand même court. Dommage qu'il l'ait affublée d'un pourpoint couleur fraise écrasée, on croirait qu'elle a des couches Pampers dans son futal. Vous voyez, je ne peux pas m'empêcher de lancer une pique, alors que je disais du bien *[rires]*. Pour *Le Tour d'écrou*, Charlotte Gainsbourg aurait été très bien toute jeune. Entre parenthèses, on l'a vu récemment dans *Jane Eyre*, avec William Hurt qui jouait le rôle que tenait Orson Welles, elle était très bien. C'est exactement le rôle pour le *Tour d'écrou*, c'est la gouvernante de la gosse ou des gosses. Au lieu de prendre Gainsbourg dans le rôle de la jeune fille au pair et Bonnaire dans le rôle de la fille, j'inverserais. Il y a aussi Asia Argento. Ça suffit peut-être comme ça, en voilà trois pour deux rôles.

Il y en a un autre que je trouve très bon, mais dont j'ai oublié le nom, c'est monsieur Charlotte Gainsbourg *(Yvan Attal, NDLR)*, le grand jaloux qui vient de tourner un film avec elle, c'est un des meilleurs acteurs qu'on ait actuellement parmi les jeunes... Alors pour tourner il faudrait se mettre d'accord pour qu'il y ait un metteur en scène, pas un assistant, un metteur en scène, qui soit là, pour qu'on puisse tourner, même si je suis obligé d'arrêter le tournage pour une raison x, ne serait-ce que pour une journée. Car il y a peut-être un petit espoir que je puisse m'en sortir

■ **Il y a un décor unique pour *Le Tour d'écrou*, c'est une maison.**

Oui, mais dans ces conditions, je ne ferai pas forcément *Le Tour d'écrou*, parce que ce serait peut-être un peu ambitieux pour mes moyens. Il y a aussi *L'Invention de Morel* qui me tente. Ou alors tourner un petit film, comme il s'en fait tant.

■ **Deux acteurs, un appartement ?**

Oui, mais ça ne veut rien dire. Qui que ce soit, même Ford, peut faire un film fantastique, fantastique par ses qualités, un film très beau, très réussi et qui ne demande pas plus.

■ **Et les enfants ?**

Ça se trouve comme ça. Grosso modo, c'est l'histoire d'un couple pervers qui fait partouzer les gosses, tout victorien qu'il est, c'est ce qui fait froid dans le dos. C'est l'affaire Dutroux. Ce n'est peut-être pas exactement ça, mais c'est ce dont je me souviens.

■ **Partouzer, c'est peut-être pas vraiment le mot, mais effrayer...**

C'est carrément partouzer, relisez-le ►

© DR / PROD DB

CAT'S COLLECTION

CAT'S COLLECTION

■ *« La Bête humaine », « Nous ne vieillirons pas ensemble » (1972) et « Loulou » (1980) : couples infernaux…*

vous verrez. Je ne vais quand même pas le faire tourner par Virginie Despentes.

■ **Vous avez vu *Baise-moi ?***
J'ai vu un plan, à la télévision. Ca devait faire partie de la bande-annonce. Néanmoins, c'est bon signe que ça n'ait pas remué beaucoup de gens.

■ **Quel rapport avez-vous avec les acteurs ?**
Il ne faut pas oublier que pour moi, le moment où les acteurs sont devant la caméra représente au moins 80% du film.

■ **Vraiment ?**
Oui, quand on se met à jouer, que les gens sont devant la caméra. Tout le reste c'est du bataclan. Quand vous commencez à tourner, il n'y a même pas besoin d'avoir un scénario… mais mon Dieu, ça me fatigue, ça fait quarante ans que je dis ça !
Je me disais : *« Bon Dieu, cette sacrée Nouvelle Vague est en train de crever, maintenant c'est fini on n'en parlera plus… »*

■ **Cela n'est pas vrai.**
Ça ressort pire que jamais !

■ **La mythologie de la Nouvelle Vague est fondée sur l'absence de scénario et l'improvisation des acteurs.**
Ils n'improvisaient pas beaucoup.

■ **Ils tournaient en 35 millimètres, ils ne voulaient pas tourner en 16.**
Jusqu'à présent, j'ai toujours tourné en 35. Le 16, on disait que ça faisait télé, alors c'était tout de suite réglé. Je n'ai pas voulu tourner en 16. Ah si, qu'est-ce que je raconte, j'ai tourné un film en 16, et quel film, c'est le plus long !

■ ***La Maison des bois.***
Oui, voilà encore quelque chose d'étrange. Contrairement à ce qu'on pourrait croire, j'ai sollicité plusieurs fois la télévision.

■ **On vous étiquette comme « cinéaste naturaliste ». Qu'en pensez- vous ?**
C'est toujours péjoratif. Surtout en France. Finalement, sans prononcer le mot, on parle plutôt de vérisme. Or le vérisme c'est aussi les livrets de Puccini. Puccini, ça n'est pas du naturalisme à partir du moment où c'est musical. Ça fait partie de ce qui se serait sûrement passé si j'avais continué plus longtemps.

■ **Vous vous intéressez au fantastique ?**
Oui, le premier film que j'ai fait en 16 – j'espère qu'il est dans une cave et qu'il n'en sortira jamais, il faudra d'ailleurs que je le détruise un jour – était un film fantastique. J'en ai même fait deux, avec des story-boards *[rires]*. Comme beaucoup de gens, j'ai vu *Le Sixième Sens*. Pour une fois, il y avait une idée dans leur scénario. Je n'ai pas bouffé des pop-corn mais presque. On attend que ça se passe, le cinéma c'est ça avant tout. Il ne faut pas trop penser comme monsieur Bresson, parce que les gens ne viennent pas trop voir la cinématographie, même ceux qui se disent amoureux de Bresson. D'ailleurs, dans Bresson, il y a aussi du bon cinéma populaire. Dans *Le Sixième Sens*, le scénario est tout bête mais il y a une idée cinématographique. Il aurait fallu que le metteur en scène ait plus de talent, parce que le script est bien. La fin du film est vraiment bien, ça franchement c'est du cinéma, quand on se rend compte que c'est lui qui est mort. Celle-là, elle est bonne ce n'est pas demain qu'on en retrouvera une aussi bonne.

■ **Vous voyez beaucoup de films américains ?**
J'ai encore de l'appétit, vous savez. J'en vois parfois, ça dépend des moments, de toute façon je les préfère aux films français qui me font chier. J'aime bien *Jackie Brown*. C'est mon côté brave pomme. C'est simple, marrant, bien joué. Et la fille est bien.

■ **Et *Titanic* ? Vous aimez ?**
Il y a un tas de films comme ça. Pour moi, c'est ni bon ni mauvais.

■ **Ça ne vous impressionne pas ?**
Non, c'est une question de pognon.

■ **Pourtant, vous avez l'air de bien aimer le cinéma américain.**
Oui, mais il y a des choses plus marrantes que *Titanic*, même si c'est loin d'être vraiment mauvais, car la fille est très intéressante.

■ **Rivette a dit qu'elle était physiquement *« affreuse »*.**
Ah évidemment, c'est une femme *[rires]*.

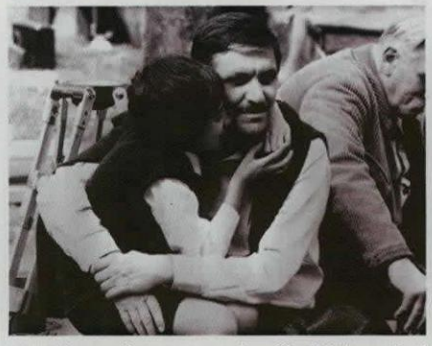
■ **Pourquoi ne voyez-vous pas de films français ?**
Je n'aime pas les acteurs, je n'ai pas envie de voir ces gens-là, qu'ils restent dans leurs films.

■ **Même Depardieu ?**
Depardieu, l'affaire est faite. C'est lui qui part. Ce qui paraissait l'essentiel de ce qu'il faisait n'était en fait que la parenthèse, l'essentiel de ce qu'il aura fait, c'est ce qu'il fait maintenant. On dira : *« Quel dommage ! parce qu'il y a tout, la France, l'époque, c'était bien beau. »* En même temps, quand je le vois dans *Les Misérables* – bressonien Gérard, hein ? – je me régale. On sait à l'avance que ça sera bon. Comme lorsqu'on rentre chez un traiteur et qu'on a envie de tout manger.

■ **Il est très bien dans *Loulou*.**
Dans *Loulou*, ce qui ne se voit pas et ça doit être aussi le cas dans d'autres films, c'est que jusqu'à un certain moment, Gérard n'a pas fait de longues scènes. Dans *Loulou*, il n'a pas vraiment de scènes…

■ **Vous pourriez tourner un film en anglais ou en dehors de la France ?**
Oui. Techniquement, aucun problème, je tourne un film dans n'importe ►

J'AI VU *Partie de campagne* AU MOINS VINGT FOIS. C'EST LE RENOIR QU'AIMAIENT LES GENS DE LA NOUVELLE VAGUE. C'EST AUSSI POUR ÇA QU'IL NE POUVAIT PAS Y AVOIR UNE DÉTESTATION PROFONDE, ON AVAIT LES MÊMES GOÛTS.



M.-L. DE DECKER / KIPA

ML DE DECKER / PROD DB

■ *Pialat sur le tournage de « La Maison des bois » (1970-71) et de « Van Gogh » (1991). Au centre, acteur dans « A nos amours » (1983).*

quelle langue d'un instant à l'autre. Maintenant je ne peux pas, il faut des… même pas des racines, parce qu'il y a le film itinérant, le film qui voyage. Si on tourne ailleurs et qu'on ne connaît pas, eh bien on voyage. Le film, on peut le faire où l'on veut. En revanche, tourner un film aux États-Unis ou en Angleterre, pour retrouver les mêmes problèmes qu'en France, voire pire, ce n'est pas la peine.

■ **Vous n'êtes pas particulièrement attaché à langue française ?**
Non, je crois que si j'y étais vraiment attaché, j'écrirais.

■ **D'une façon ou d'une autre, ce que vous avez tourné est ancré dans une réalité française.**
Oui, mais il y a une sorte de trahison… ça m'a toujours été difficile de m'engager dans un camp, parce qu'une fois engagé, je me serais rendu compte que les gens étaient pareils que ceux d'en face, ou presque.
Pour en revenir à l'écriture, le seul écrivain qui m'ait vraiment réjoui ces derniers temps, c'est Pessoa.

■ **Ça ne me surprend pas beaucoup que vous aimiez cet écrivain.**
C'est drôle, parce que je n'ai pas tellement de temps devant moi pour lire, il y a beaucoup à lire et je n'en ai lu que trois ou quatre, à peine, alors que je devrais avoir tout dévoré. Je vais prendre tout Pessoa et me dépêcher. Quand on pense qu'on va claquer et qu'on se met à lire Pessoa, c'est pour rien, c'est pour quelques secondes. Toute la vie est comme ça. Ce qui est terrible dans le cinéma, c'est qu'on ne peut pas être vraiment populaire, et qu'on ne peut pas non plus être l'équivalent de ce qu'était Pessoa. Ça ne passe pas. On le sent bien, que ce soit Assayas, ou Jacquot qui vient de faire *Sade*, ce n'est pas comme quand on prend un bouquin, Sade ou Chardonne et allez hop, je tourne. C'est pas la peine de reprendre quelque chose qui a été très bien écrit pour en faire un film qui n'intéressera pratiquement personne. Ceci dit, il y a des exceptions, il y a des films magnifiques qui ont été faits comme ça.

■ **Adaptés de romans importants ?**
Oui. Je ne les ai pas en tête, il ne doit pas y en avoir très lourd.

■ ***Partie de campagne*, le film, c'est mieux que Maupassant, mais c'est une nouvelle.**
Oui, c'est vrai que le film de Renoir est mieux que le roman, qui est gentillet. J'ai vu *Partie de campagne* au moins vingt fois. C'est le Renoir qu'aimaient les gens de la Nouvelle Vague. C'est aussi pour ça qu'il ne pouvait pas y avoir une détestation profonde, on avait les mêmes goûts. Je préférais…

■ **… Renoir à René Clair ?**
Ah oui ! Et puis j'aimais mieux Ford que Huston.

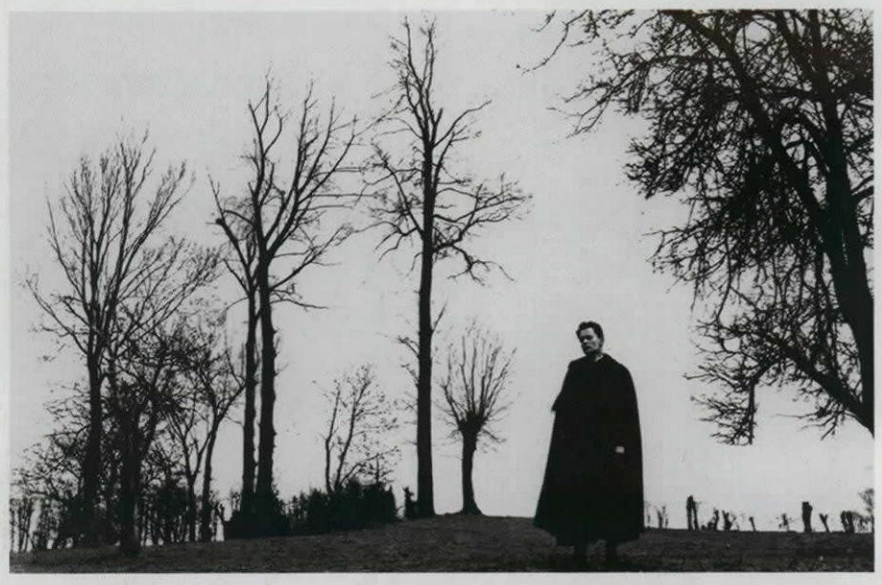
■ **Au début, la Nouvelle Vague n'aimait pas beaucoup Ford.**
Ah bon ? Mais finalement, la différence entre les cinémas américain et européen est plutôt simple : le Delannoy américain c'est Ford et le Ford français c'est Delannoy. C'est un peu poussé mais… chez Ford on tourne propre, tranquille, peinard, il y en a un qui est aux États-Unis et l'autre zigue est avec Gabin. Il y a un gouffre, c'est d'ailleurs ce qui me gênait, mais c'est parce que Ford c'est du cinéma, tandis que Delannoy, non. Ford c'est les États-Unis et Delannoy c'est la France. C'est donc la France qui fait la différence, c'est ce qui est gênant. Ce n'est même pas une question de moyens. La plupart des sujets sont chiants et cons. J'ai parlé de Delannoy, j'aurais pu citer Duvivier.

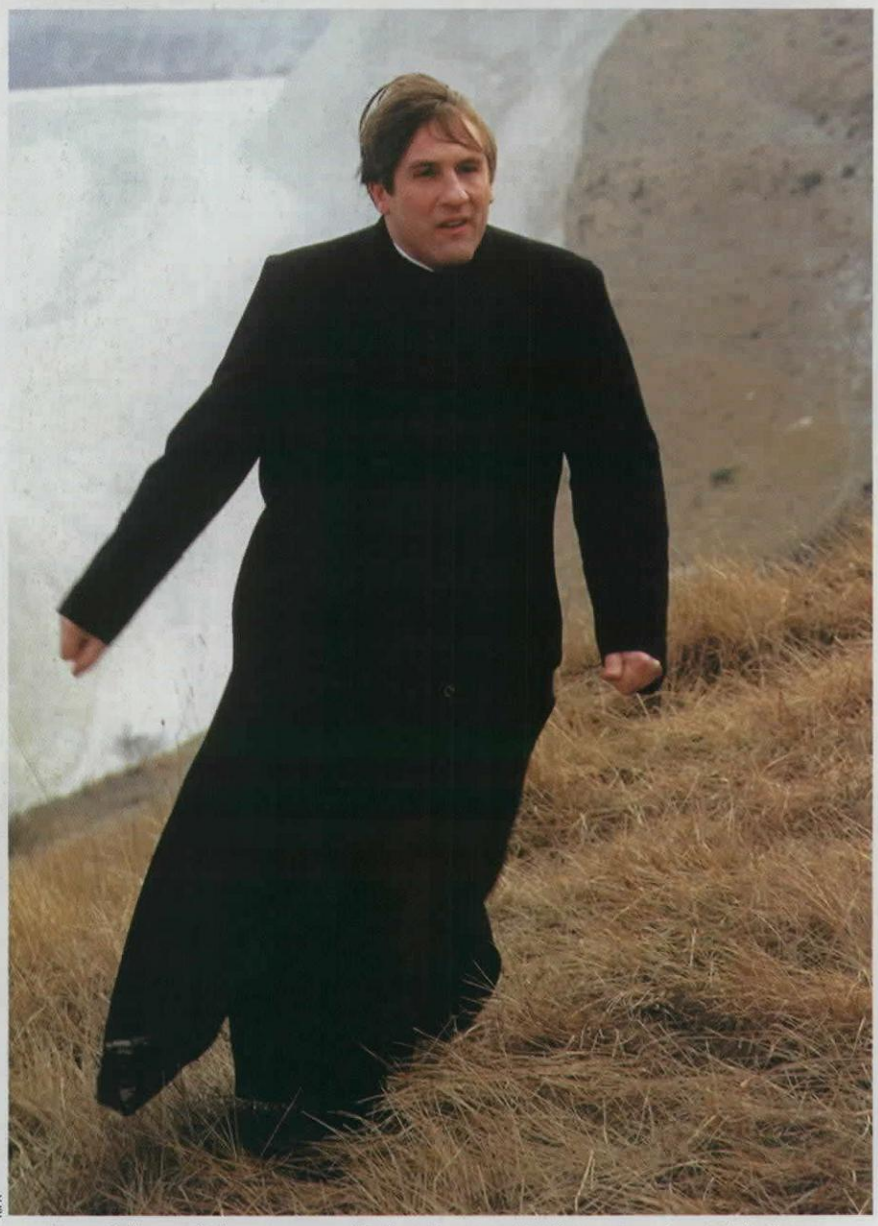
■ **Duvivier, c'est tout de même mieux que Delannoy.**
Oui, mais Delannoy est plus près de ce que je voulais exprimer. Duvivier, ça ne colle pas, parce que c'est mieux qu'un Ford français. J'ai vu récemment *Le Temps des assassins* de Duvivier, avec Blain et Gabin, qui est restaurateur, c'est loin d'être mauvais, surtout pour un film français. Chez Ford, il y a un côté boulot-boulot. Je crois que ce qui caractérise avant tout le talent de quelqu'un, c'est son pays. Pas sa nationalité, son pays. Si c'est un globe-trotter, il a le talent d'un globe-trotter, si il est de ce pays-là, il exprime ce pays-là. En plus, ce pays-là lui donne des moyens plus ou moins grands, avec une rage, une fierté. Je ne sais pas comment sont les États-Unis, mais ils ont une fierté d'être Américains, depuis un bon moment, tandis que je ne vois pas beaucoup de raison d'être fier d'être français. Marie-José Pérec peut-être ? *[rires]*

■ **Et l'équipe de foot… Les Américains sont les héritiers d'une histoire à laquelle ils croient** ►

PHOTO : S. LEGRAND / KIPA

■ *Maurice Pialat dirige Gérard Depardieu dans « Sous le soleil de Satan ». Un pacte faustien.*





KIPA

■ *« Journal d'un curé de campagne » (Robert Bresson, 1951) et « Sous le soleil de Satan » (Maurice Pialat, 1987). « C'est le sol qui est important. »*

– voir Clint Eastwood avec *Space Cowboys*, et Ford aussi. Ce qui n'empêche pas le cinéma français d'être bon autrement.
Il n'est quand même pas très bon. Surtout depuis quelque temps, il n'est pas bon du tout…
Je suis allé voir Harry machin truc. Pour des raisons de santé, j'ai pas mal décroché ces deux ou trois dernières années. J'avais déjà vu des choses de Hong Kong, je n'ai rien vu du cinéma taiwanais, philippin, encore moins iranien. Un jour, je suis tombé sur un film iranien… l'histoire d'un gars qui cherche quelqu'un pour l'aider à se tuer…

■ ***Le Goût de la cerise.***
C'est ça. Ça m'a paru un peu… mais au fond tout est trop usé. Par exemple, on a fait grand cas de l'histoire de l'autocar dans la glace, j'avais vu le film précédent du même cinéaste [Atom Egoyan, NDLR] qui m'avait un peu épaté, uniquement parce que j'avais eu des remontées de vieux machin à cause de la strip-teaseuse… *[rires]*

■ **Les films de Renoir que vous préférez sont ceux qui ont le plus marché, *La Grande Illusion* et *La Bête humaine*. Appliquez-vous ce principe à vos films ?**
Non. Je serais bien en peine de dire quels sont les films que j'aime le mieux. C'est toujours pareil, il n'y a que des bouts. Si c'est juste des bouts, c'est évidemment *La Maison des bois*.

■ **Toujours le fragment contre le film.**
Ce n'est pas ma faute, c'est comme ça.

■ **Pourquoi avez-vous demandé à Jean Yanne de jouer dans *Nous ne vieillirons pas ensemble ?***
On m'a dit que j'étais trop vieux.

■ **Mais Jean Yanne a votre âge…**
Il a huit ans de moins que moi. Je me suis toujours considéré comme trop vieux. De plus, j'étais très complexé comme acteur, j'avais essayé de faire un peu de théâtre sans beaucoup de succès et je ne me voyais pas… Je venais de sortir un film sans vedette et tout le monde m'encourageait à continuer comme ça, évidemment *[rires]*. Bien entendu, les vedettes n'apportent pas forcément, mais je n'aurais pas été bien, Yanne est bien.

■ **C'est Jean-Pierre Rassam qui a** ►

J'ÉTAIS TRÈS COMPLEXÉ COMME ACTEUR, J'AVAIS ESSAYÉ DE FAIRE UN PEU DE THÉÂTRE SANS BEAUCOUP DE SUCCÈS. POUR *Nous ne vieillirons pas ensemble,* JE NE ME VOYAIS PAS... JE N'AURAIS PAS ÉTÉ BIEN. JEAN YANNE EST BIEN.

PROD DB / © D.R

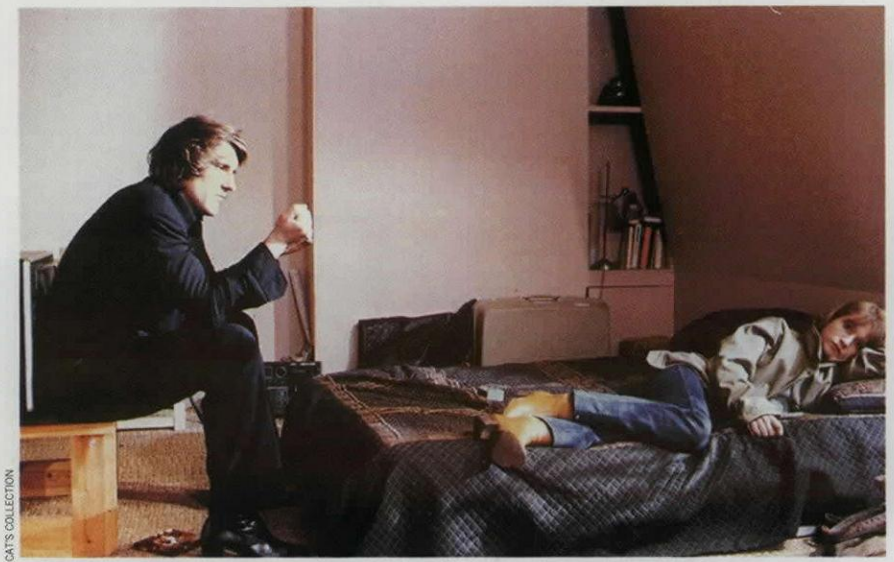
■ *Dutronc dans « Van Gogh ». Adolescent, Pialat peignait : « Si on en reste là, on ne sera jamais un grand peintre. C'est ça le cinéma... »*

produit *Nous ne vieillirons pas ensemble ?*
Vous tombez à pieds joints dans l'erreur. C'est moi qui ai pris Rassam comme co-producteur. Tout le monde pense que c'était le producteur, mais c'est totalement faux, c'est une chose qu'il faut rétablir. Je l'avais pris parce qu'il y avait eu un froid avec Berri qui devait le faire. On était alors très copains. S'il n'y avait qu'une seule ligne d'interview, je dirais que Rassam est co-producteur de *Nous ne vieillirons...*, par mon choix, par ma décision, point trait, pour parler comme lui.

■ ***Nous ne vieillirons pas ensemble* est un film autobiographique, mais avec *Passe ton bac d'abord*, vous vous êtes intéressé à d'autres personnes.**
Oui, j'aime bien ça. Si je tournais des films aujourd'hui, c'est ce que je ferais, je reviendrais à ça, il n'y a pas besoin d'être très courageux. J'avais rencontré des gosses dans un café, en face de la gare de Lens. On avait déjà un embryon de ce qu'aurait pu être le film et on a construit beaucoup à partir d'eux. On a tourné en deux fois, par manque d'argent. D'abord les deux tiers, et l'autre tiers deux ou trois mois après. C'est révélateur, j'ai fait dix films, si je compte aussi les feuilletons, et beaucoup ont été tournés en deux fois : *Loulou* à un an de distance ; *Van Gogh* arrêté, retourné en deux fois à des mois d'intervalle ; même *La Maison des bois*, non pas parce qu'il y a eu des histoires, mais parce qu'on avait tourné tard dans la saison. J'avais fait six heures de films en trois mois, on ne peut pas dire que j'avais traîné, mais certaines choses devaient être retournées, ou tout simplement tournées, parce qu'elles manquaient. D'ailleurs, je ne le regrette pas.

■ **Vous aimez toujours autant *La Bête humaine ?***
Oui. C'est parce que j'étais d'une famille de cheminots, pas des mécaniciens comme lui, mais des employés de bureaux qui ont fini par atteindre des grades assez élevés aux Chemins de fer du Nord. Mon grand-père était devenu ce qu'on appellerait probablement aujourd'hui un haut fonctionnaire, même si c'était plus simple à cette époque-là. C'était un homme très discret et il devait sans doute avoir une grande admiration pour les mécaniciens. L'un d'eux m'emmenait souvent avec lui, il habitait Villeneuve-Saint-Georges ou Villeneuve-Triage, dans une sorte de HLM de l'époque où logeait le personnel. Le premier souvenir, si l'on peut dire, c'est ►

JE N'AIME PAS LE PETIT CŒUR DE NINON, MAIS GABIN EST EXTRAORDINAIRE, IL NE L'A JAMAIS ÉTÉ À CE POINT. CHAQUE FOIS QUE JE REVOIS *La Bête humaine,* J'AI HUIT ANS. LE JOUR OÙ JE N'AIMERAI PLUS *La Bête humaine,* ALORS LÀ !



CAT'S COLLECTION

■ *Gérard Depardieu et Isabelle Huppert dans « Loulou ».*

un train qui passe sous le pont de Villeneuve-Triage. Ce pont existe toujours mais il n'est plus en activité. Il y avait de petites locos, que l'on appelait les locomotives roule-pieds, qui passaient sous le pont en faisant de la fumée, je devais avoir trois ans. Tout ce mélange fait que pour moi, Renoir n'était pas du tout un inconnu, je connaissais la filiation. À cette époque, on n'écrivait pas des pages et des pages sur les films ; quand on lisait dans la presse que Renoir avait commencé le tournage de *La Bête humaine*, et que l'on voyait la caméra installée sur le tender de la loco, on suivait ça de très près. En plus, mes parents vendaient aussi des journaux, je pouvais donc dévorer la presse sur le cinéma. Je me souviens d'avoir vu des photos qui montraient les décors, dont celui de la scène où ils vont dans la cabane et que la pluie cesse, et celui de la scène où il n'arrive pas à le tuer. Ils montraient ces images en demandant de distinguer ce qui était vrai et ce qui était du décor. C'était déjà assez technique. Je m'y intéressais, alors que personne n'avait de caméra amateur dans ma famille, contrairement à beaucoup de gens à l'époque, qui pouvaient déjà, d'une certaine façon, faire du cinéma. Pour moi, c'était simplement en rêve. À neuf ou dix ans, mon film favori était *Les Croix de bois*. Je connaissais même le métrage, j'avais dû le lire dans un journal. C'était un certain rapport avec le cinéma. Ça a une importance parce que ce n'est pas du tout le même que cette forme didactique universitaire venant de gens qui n'ont pas fait l'université d'ailleurs ; à part Scherer, Rohmer et Chabrol qui avait commencé le droit, les autres n'ont pas fait l'université. Truffaut est un type complètement inculte.

■ **C'est un autodidacte, c'est Bazin qui lui a tout appris.**
Absolument. Mais finalement ça devient universitaire, alors que pour moi, le cinéma n'a jamais été universitaire. La Nouvelle Vague a créé ça.

■ **Vous n'avez rien à reprocher à *La Bête humaine* ?**
Si j'avais la cassette ici, je me la passerais presque une fois par jour. Je passais des heures dans mon lit le soir… Aujourd'hui, comme je suis devenu critique, un peu aigre et étroit, je remonterais la séquence d'ouverture, celle dont j'avais justement vu l'annonce dans le journal, je l'ai remonté une ou deux fois, comme ça. Il y a peut-être deux plans que l'on peut enlever.

■ **Lesquels ?**
Des plans sur les postes d'aiguillages ou sur la loco, ils sont bien mais ils ne sont peut-être pas indispensables. Mais il y a aussi des choses que je n'aime plus depuis longtemps dans le film : par exemple, quand il se fait cuire ses œufs.

■ **Le bal de la fin avec le petit cœur de Ninon, c'est extraordinaire…**
Je n'aime pas le petit cœur de Ninon, je ne l'ai jamais aimé, mais Gabin est extraordinaire, il ne l'a jamais été à ce point. Chaque fois que je revois *La Bête humaine*, j'ai huit ans. Le jour où je n'aimerai plus *La Bête humaine*, alors là !

■ **Dans *Passe ton bac d'abord,* il y a aussi une scène de cheminots, le pépère qui raconte la résistance, c'est un très beau monologue.**
Entre parenthèses, j'en ai coupé les trois quarts, parce qu'on me disait que c'était de la télé et que ça allait faire chier le monde, que c'était trop long, qu'on n'entendait pas bien ce qu'il disait. C'est jeté. J'en ai quand même fait de belles, il ne doit pas y en avoir beaucoup dans l'histoire du cinéma qui engagent des acteurs qui ne peuvent pas parler et des actrices qui ne peuvent pas jouer. Or j'ai fait les deux, avec des résultats. Lui est exceptionnel et il y a aussi les deux petites qui sont sur le trottoir et qui s'ennuient, elles mangent des bonbons effervescents, qu'on vendait dans les années 70-80, qui font pchouitchchitttt dans la bouche…

■ **Le monologue sur la résistance…**
Ne remuez pas le couteau dans la plaie, il en reste le quart. Mais en fait c'est peut-être mieux qu'il y en ait que le quart.

■ **Je repensais à la Nouvelle Vague, à l'improvisation, la prise de vues. D'une certaine manière, ce que la Nouvelle Vague a dit, c'est vous qui l'avez fait, ce n'est pas eux, si l'on se rapporte à leurs intentions.**
Vous êtes bien gentil. Est-ce que vous l'écrirez ? Vous le laisserez ?

■ **Oui.**
Je vous remercie, ça me fait plaisir. Mais est-ce si juste que ça ? Dans le fond, ce n'était pas du tout le même esprit. Eux ►

je t'M

Le Leica M6 TTL, est déjà à lui seul une légende vivante. La qualité inégalée de ses optiques, la discrétion et la robustesse de son fonctionnement, le refus du compromis dans la rigueur de sa fabrication, en font déja un monde à part. Mais plus encore que sa visée extraordinaire de clarté et de confort, la précision micrométrique de son télémètre, ou le chuchotement feutré de son obturateur à rideau, la plus grande vertu du Leica M6 TTL est sans doute sa modestie. Celle des grands. Il sait se faire oublier, pour devenir "le prolongement de l'œil". C'est la photographie au superlatif, la certitude d'obtenir toujours le meilleur résultat et le plaisir tout à fait particulier de pouvoir compter sur lui en toutes circonstances, comme un ami. Leica Camera Sarl - Tél. 01 34 26 44 57 - www.leica-camera.com.

Leica my point of view*

*mon point de vue

[La Nouvelle Vague :] Ce sont des histoires de happy few, de gamins cultivés aimant bien, comme on boit un bon alcool, leur culture, leurs grands films, chérir certains cinéastes et pas d'autres, etc.

recherchaient une sorte d'élitisme. Ce sont des histoires de *happy few*, de gamins cultivés aimant bien, comme on boit un bon alcool, leur culture, leurs grands films, chérir certains cinéastes et pas d'autres, etc. Tandis que moi... je ne sais pas ce que c'est, ce n'est pas non plus : « *Faisons du cinéma, on va bien rigoler* », j'aurais aimé mais c'est *Laurel et Hardy* et j'en suis sans doute bien incapable. Le cinéma français patine, on fait du surplace. Ça a commencé avec la Nouvelle Vague. Avant, quand on se moquait, on appelait ça les carabiniers d'Offenbach : dans les opérettes d'Offenbach, les types étaient dans un coin de la scène, ils allaient partir, ils chantaient : « *Marchons, marchons* » et ils faisaient du surplace *[rires]*. C'est exactement ça. Ce n'est pas une question de progrès, mais il est normal que le cinéma commence à être fait par des gens avec des petits moyens, ou qui sont obligés de cachetonner, comme *X-Files* etc. C'est souvent pas si mal tourné d'ailleurs. Ensuite ils font des gros trucs, des fois c'est bien, des fois ça les casse complètement, mais il est obligatoire que ça aille automatiquement vers l'argent. Aujourd'hui, on dit qu'il n'y aura plus que des grosses machines à l'américaine, ou des petits films. C'est lamentable d'entendre ça, ça veut dire qu'on cherche à perpétuer cette espèce de petit cinéma ratichon, maigrichon, dont j'aurais été bien involontairement un chantre, parce que justement j'ai patiné. Alors qu'il y a normalement élimination. Tout le monde peut faire un film, mais il n'y en a pas beaucoup qui peuvent faire un film où Gabin danse comme à la fin de *La Bête humaine*. On peut même mettre la barre un peu plus bas, parce que sinon il n'y aurait plus que trois films. Dans la Nouvelle Vague, chacun a fait son premier film puis le second, qui était toujours le premier, puis le troisième, qui était toujours le premier et Pialat a fait son premier film, puis son premier film, puis son premier film, puis son premier film et tintin balayette, c'est sans espoir. C'est Chabrol qui dit à propos de moi je crois : « *Il se fait du mauvais sang parce qu'il a fait un film qui n'a pas marché, qu'est-ce que ça peut foutre, je suis déjà en train de tourner le suivant !* », mais lui aussi il patine. Ça ne veut pas dire que plus c'est cher, mieux c'est, et que l'on ferait des choses formidables parce que ça coûterait la peau du cul. Non, bien entendu. Quand on peint une petite connerie comme ça...

■ Le portrait qui se trouve sur les étagères de votre bibliothèque, vous l'avez fait ?
Oui. Quand on a peint ça, à l'âge où je l'ai peint, on peut peut-être penser que... mais si ça en reste là, on ne sera jamais un grand peintre ou même un bon peintre. C'est ça le cinéma, on a l'impression qu'on a toujours fait ce truc-là, qu'on en est resté là.

■ Vous l'avez peint quand vous étiez jeune ?
J'avais 18 ans.

■ Pourquoi avez-vous arrêté ?
Parce que j'étais obligé.

■ Pourquoi ?
Je ne pouvais pas vivre.

■ Vous vouliez vivre de votre peinture ?
En vivre, je m'en fous, mais je voulais pouvoir peindre sans... j'aurais peint comment ? Je n'étais pas doué pour me démerder ou me faire entretenir.

■ Ça vous est venu à l'école ?
Non, justement. La scolarité devenant vaseuse, un oncle m'avait dit que j'étais doué pour le dessin. On s'était renseignés, c'est comme ça que je suis rentré aux Arts déco. Ce n'était pas une école sérieuse, pas une école de peintres, une école de décoration. Bien entendu, ensuite j'aurais bien continué mais continué quoi ? J'ai essayé de trouver un boulot pas trop prenant, qui me laisserait le temps de peindre, j'ai continué pendant quelques mois, mais j'en étais incapable.

■ Comment vous est venu l'envie ou le désir de faire du cinéma ?
Ça m'est venu tout de suite par le biais du théâtre. À l'époque, on pouvait monter des spectacles dans les patronages. J'avais monté des choses assez diverses, c'était presque semi-professionnel. Je travaillais avec un copain qui est ensuite entré chez les deux clowns les plus connus de l'époque. On était dans le coup. Si on avait été plus entreprenants... On avait fait tourner un spectacle en banlieue qui ressemblait un peu aux Branquignols. Et puis j'ai été sollicité. Je m'intéressais davantage à la peinture mais j'ai toujours été entre les deux. Lorsque j'ai voulu recoller au cinoche, après hélas dix ou quinze ans, j'ai commencé par essayer de jouer un peu au théâtre, ça n'a pas été très brillant. J'avais aussi fait des films en amateur.

■ Daniel Toscan du Plantier a produit plusieurs de vos films : *Loulou, Van Gogh, Police.*
Ce n'est pas par hasard que ce soit *Police* qui se soit le mieux passé. Sur *Police*, on avait essentiellement des problèmes avec Breillat, mais ce n'était pas des problèmes de production, c'était le moment où Daniel foutait le camp. Il n'est pas dans *Police*. Avec Toscan, on tourne mais c'est comme si les freins étaient restés bloqués. C'est un grand épanouissement. Finalement, je n'aurai jamais tourné normalement, c'est aussi une chose qui me rend très amer. Moi aussi, j'ai toujours fait le premier film, c'est-à-dire que je ne me suis jamais épanoui. La différence, c'est que j'ai réussi, je ne sais pas comment, à faire des films qui ne donnent pas l'impression de premiers films, comme s'il y avait eu une progression. C'était limité, puisque je ne pouvais pas avoir de grandes prétentions, il y a uniquement ceux qui rapportent du fric, qui ont beaucoup de fric.

■ On mise sur eux.
De ce point de vue-là, ça n'a pas été brillant, mais ça aurait pu être pire. On pourrait croire que ce sont des films qui ont des moyens, mais en réalité il n'y en a pas du tout. C'est pour ça que le tournage de *Van Gogh* s'est arrêté. Il avait un budget tout à fait moyen mais c'était trop juste.

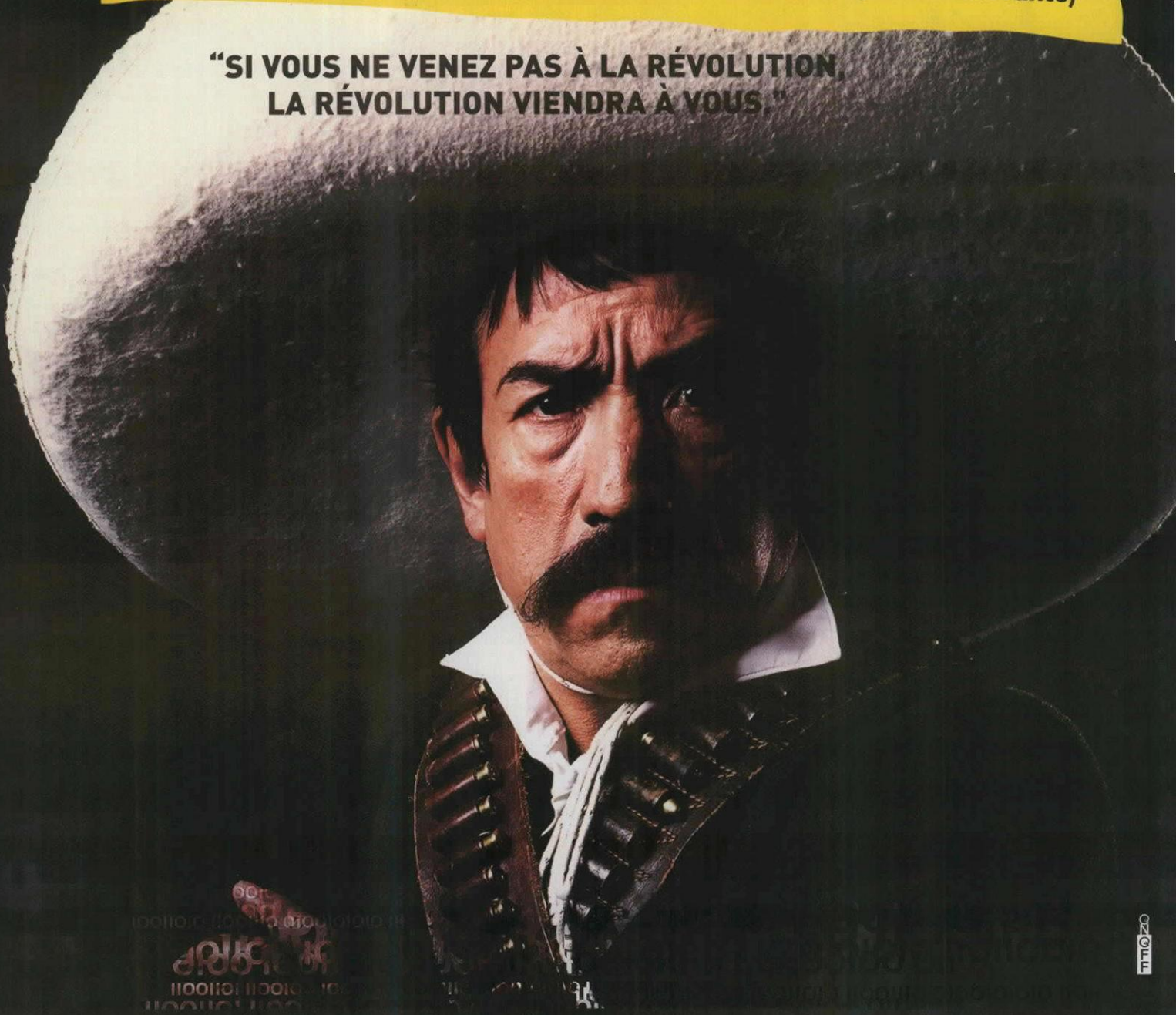
■ Vous dites que vous n'avez ►

4H PAR MOIS INTERNET +TELECOM PENDANT 12 MOIS 0F*

INSTALLATION + INITIATION GRATUITE À DOMICILE*

AU 0 825 809 808 (0,99F TTC/MN partout en France)

"SI VOUS NE VENEZ PAS À LA RÉVOLUTION,
LA RÉVOLUTION VIENDRA À VOUS."



*Offres valables jusqu'au 31 octobre 2000. Au-delà du forfait, la minute supplémentaire vous sera facturée 0,19 francs T.T.C.

Retrouvez-nous sur le site www.libertysurf.fr

Accédez librement aux richesses de demain

Liberty Surf

ON DOIT ÊTRE RÉVOLTÉ PAR LE CINÉMA FRANÇAIS. ÉVIDEMMENT CE N'EST PAS MONSIEUR TAVERNIER QUI VA ÊTRE RÉVOLTÉ, CE CINÉMA-LÀ LUI CONVIENT PARFAITEMENT. C'EST UN MONUMENT.

jamais tourné un film dans des conditions normales, mais peut-être que le résultat, le film, est tributaire de ces conditions chaotiques ?
C'est insidieux, dans le fond vous sous-entendez qu'on a besoin de moyens chaotiques parce qu'on les transforme ; quelqu'un qui n'a pas les moyens qu'il devrait avoir est obligé de se démerder et de transformer les moyens chaotiques en...

■ **... désordre créatif.**
Je m'oppose violemment à ça, ce sont les moyens qui ne sont pas à la hauteur, ce n'est pas moi qui fait des films pas à la hauteur. Le cinéma français, c'est quelque chose qui met en colère. C'est la pub qui dirige le cinéma, artistiquement. Les impératifs qui créent le cinéma d'aujourd'hui viennent de la pub. Selon les personnes, ce n'est pas la même colère. On doit être révolté par le cinéma français. Évidemment ce n'est pas monsieur Tavernier qui va être révolté, ce cinéma-là lui convient parfaitement. C'est un monument.

■ **Tavernier ?**
Il le dit lui-même et il est content avec ça, il a inventé le cinéma etc. Je serais beaucoup plus révolté par le cinéma français si j'avais une réussite limitée par le fait que ce soit du cinéma français. Limitée, d'une autre façon que ça l'a été, ou que ça pourra l'être demain, parce qu'on parle de sujets, de personnages, de budgets convenables, c'est miraculeux que ce soit encore possible pour moi, à l'âge que j'ai et après les épreuves que je viens de traverser. On ne peut être que révolté par le cinéma français. Hélas, c'est un peu comme ce que nous sommes en train de faire, ce n'est pas révoltant. C'est comme un bon bain : on n'a pas trop chaud, on n'a pas trop froid. On est bien, mais malheureusement, pour vous comme pour moi, il manque un ton rentre-dedans. C'est gentillet.

■ **Vous dites que le cinéma français est petit, que la France, c'est petit (ce qui est très français, selon vous, c'est Chirac qui touche la vache), et pourtant vous êtes obsédé par la France, votre univers cinématographique est hanté par ce qu'est que la France, ce qui vous distingue aussi de la Nouvelle Vague pour qui la référence américaine est très présente.**
Je n'ai que ça. Le type qui mange tous les jours des haricots en prison, si les haricots sont bons, il se régale avec les haricots qu'il a. C'est un peu con ce que je dis là, parce que c'est pas exempt de paresse, de lâcheté. Je disais tout à l'heure, qu'il y a ceux qui disent et ceux qui font, malheureusement je suis du côté de ceux qui disent.

■ **Comment ça ?**
Oui, je ne le fais pas, parce que, d'une certaine façon, ce que je décris est infaisable. Si vous me donnez une bagnole et que vous me dites : « *Vas-y défonce-toi vieux !* » vraoumpteufpteufbrraoum, je ne fais plus d'automobile, c'est fini. La tentation a été plusieurs fois très forte. Faire, c'est ce qu'il y a de mieux. Je le dis mal, j'aurais pu y penser quand j'étais plus jeune, mais quand on sent une hostilité...

■ **Pourquoi parlez-vous d'hostilité ?**
C'est ça que j'écrirais bien. Dans le fond, depuis le temps que ça me taraude, même au prix de n'importe quoi, qu'est-ce que ça peut me foutre d'être déconsidéré ; ça pourrait, à la rigueur, égratigner une petite notoriété, qui fondra, pour n'être finalement plus rien. Ça paraîtra sans doute antipathique, c'est fait depuis longtemps ! Mais, dire noir sur blanc ce qu'a été ma vie, ce que j'ai fait et pas fait, depuis que j'ai essayé de tourner des films, c'est inimaginable. Il y a la haine, la vraie haine – pas la haine de pacotille de l'autre, là – la haine des gens qui m'ont systématiquement empêché de tourner, je ne rêve pas, il y a des dizaines de témoins. Mais ils sont toujours là et ils le savent mieux que tout le monde puisque c'est eux qui l'ont fait : quand on produit un film, et qu'on me fait signer une contre-lettre pour que je ne touche pas l'argent qu'ils sont censés mettre ! Je cite cet exemple-là entre des dizaines d'autres, tout a été comme ça. Avec *Van Gogh*, on a cherché à m'abattre et on a réussi. Sur ce film, un des bruits fatals, qui a été écrit noir sur blanc, c'est que le cinéma français ne va vraiment pas bien parce que même Pialat se met maintenant à dépasser, à claquer du fric. Je vous raconterai un jour, c'est du pur Pialat.

■ **C'est quoi du pur Pialat ?**
Il faut bien employer le mot qui convient finalement le mieux, même si on ne l'aime pas quand on l'applique à soi, mais c'est du masochisme. C'est faire quelque chose dont on sait que... et le faire quand même, s'enferrer dedans, comme un poisson harponné.

■ **Qu'attendez-vous d'un producteur ?**
Qu'il n'existe pas. C'est un handicap, si j'en crois ma connaissance du cinéma en général, qui n'est peut-être pas encyclopédique. Mais il y a pire, il y a Lubitsch, ce n'est pas le seul, mais il était autant, sinon plus, producteur que réalisateur.

■ **En 1934, il était responsable de toute la production des studios Paramount.**
En général, soit on se noie dans la production, soit on y est tout de suite parce qu'on sait que c'est ce qu'on fera de mieux. Je ne vais pas citer de noms. Ils me viennent tout de suite à l'esprit, il y a ceux comme Truffaut, dont j'aurai pu être aussi, des gens qui sont leurs propres producteurs, même s'ils en ont produit d'autres, des copains à qui on donne un pourliche de temps en temps... Si on regarde quels films a produits Truffaut, ce n'est pas n'importe qui. Beaucoup de films de Berri ont été aussi produits comme ça. Vous êtes producteur de vous-même, donc vous faites deux tâches qui ne sont pas les mêmes et qui se combattent, il y en a une des deux qui va être sacrifiée. Ou alors c'est une sorte de confort venant d'une demi-réussite. Truffaut est le premier a n'avoir eu qu'une demi-réussite, il n'a que deux films qui ont marché, *Les Quatre Cents Coups*, *Jules et Jim* et peut-être aussi *Le Dernier Métro*. En ce qui concerne les autres, ce ne sont pas des succès de producteur, il a sacri- ►

13ème RUE

LA CHAINE ACTION ET SUSPENSE ©

DESORMAIS,

COMPOSEZ LE 13.

13ème RUE la chaîne action et suspense applique toujours la même méthode : d'abord elle captive ses victimes avec une sélection de programmes mortels : Policier, Science-Fiction, Fantastique, Paranormal, Horreur... puis elle augmente leur rythme cardiaque jusqu'à les faire succomber au plaisir de la peur. Attention vous êtes sûrement sa prochaine victime. **13ème RUE, la télé qui fait peur à voir.**

SUR LE CÂBLE ET SUR CANALSATELLITE LE MEILLEUR DU NUMERIQUE

© A UNIVERSAL STUDIOS NETWORK

C'EST DRÔLE LA VIE... QUAND ON EST PRÈS DU TERMINUS, QUAND LE TRAIN COMMENCE À RALENTIR, ON NE PEUT PAS SE DIRE : « TIENS, SI J'AVAIS ÉTÉ COMME ÇA, OU SI J'AVAIS SU », C'EST UN ÉTAT. PARADOXALEMENT, ÇA DONNE UNE FORCE INCROYABLE.

fié pour pouvoir faire tranquillement son petit machin. Les grands risques qu'il a pris, c'est *La Chambre verte*, et *La Peau douce*. En général, donc, il y a un mec, soit-disant votre associé, qui balance l'argent qu'on vous a donné pour votre film à d'autres pour monter d'autres films, j'ai connu ça. Tiens, t'as besoin de fric ? Voilà. Le mec prend le fric, il va prendre un acteur et avec l'acteur il monte un film, et chlac ! C'est un commerce, être commerçant c'est épatant ! Je n'avais pas compris que l'argent c'était l'infamie... C'est surtout l'impressionnisme qui a créé le mythe de l'artiste qui crève la faim, or la plupart des impressionnistes ont mis du temps, mais ils n'ont pas été si crève-la-faim que ça et certains s'en sont sortis très vite comme Renoir ou Monet. Ce n'était pas la vie de palace, mais c'étaient de bons paysans bourgeois, qui vivaient bien et qui avaient une famille importante. Il y a eu aussi ceux qui ont vraiment crevé la faim comme Sisley ou Daumier, ils ne sont pas nombreux, mais c'est devenu un mythe : un artiste, ça crève la faim, ça n'a pas de ronds. Van Gogh est le champion de ce mythe. Mais ce n'est pas vrai non plus, parce que ça coûte très cher la peinture. Quand j'étais jeune j'ai été obligé de faire un tas de galipettes pour avoir de quoi payer le matériel. Celui qui peint moyennement, des œuvres de petits et moyens formats, à l'huile, même si aujourd'hui on met de tout sur une toile y compris de la merde, si ça vient bien, il dépense plus qu'un cadre moyen, chaque mois. C'est de l'ordre d'un gros loyer, ce n'est pas crever la faim. Comme dit Bernanos *« le miracle est impur »*, le cinéma est, c'est le moins qu'on puisse dire, impur, ce qui n'est pas finalement le fait de tous les arts. Il fallait gagner du fric, c'est la première chose, après on voit. Si on ne gagne pas de fric, on est cuit. Si on le peut, si on en est capable, il faut jouer. Quand on aime jouer on est connu, quand on est connu on gagne mieux.

Et aujourd'hui, qu'allez-vous faire ? Vous pouvez vivre longtemps, avec la dépendance de la dialyse.

Plus ou moins, parce que ce n'est pas : dialysé, psshht machine, plus dialysé, et

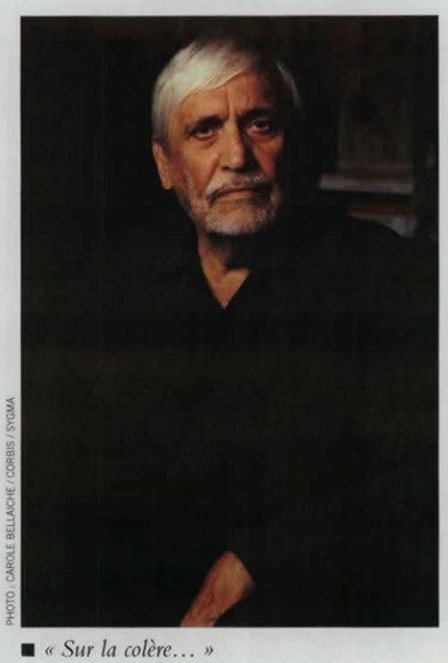


PHOTO : CAROLE BELLAICHE / CORBIS / SYGMA

■ *« Sur la colère... »*

ça recommence, redialysé, psshht machine, plus dialysé, etc. Ce serait une vision idyllique, si l'on peut dire. J'ai un empoisonnement urinaire de trente pour cent continuellement, je ne le souhaite à personne. Ça tient plus ou moins, ça fait maintenant six mois, je m'y suis fait. Mais, au début, je me disais que j'irai bien ici ou là et je me rendais compte que je ne pouvais pas. J'ai fait un essai en allant à La Rochelle une semaine, ça n'a pas été brillant. Cela dit, la dialyse, c'est toujours le stade terminal, parce que si on l'arrête complètement, on ne tient que dix jours.

C'est pour cela que vous n'avez pas tourné depuis *Le Garçu* ?

Je ne tenais plus debout depuis *Le Garçu*. Je voulais me forcer à marcher parce que j'ai toujours beaucoup marché, nous habitions près de Toulouse, c'est assez vallonné. Un jour, je voulais dire bonjour à un copain dans la maison d'à côté, la mère faisait un petit jeu avec une dizaine de gosses qui étaient là. Heureusement, ils ne m'avaient pas vu, j'étais un peu plus loin, quand j'ai vu comment j'étais je me suis dit que j'allais me tailler et j'ai essayé de monter sur un truc... Je suis tombé doucement dans une espèce de fossé, je me sentais bien, je suis resté là, je ne pouvais plus me relever. Je partais me promener et je tombais dans le fossé au bord de la route. Je restais là je ne sais combien de temps. C'est un putain de truc ! Et cette dépendance... ils emploient le mot « branché », ça veut bien dire ce que ça veut dire.

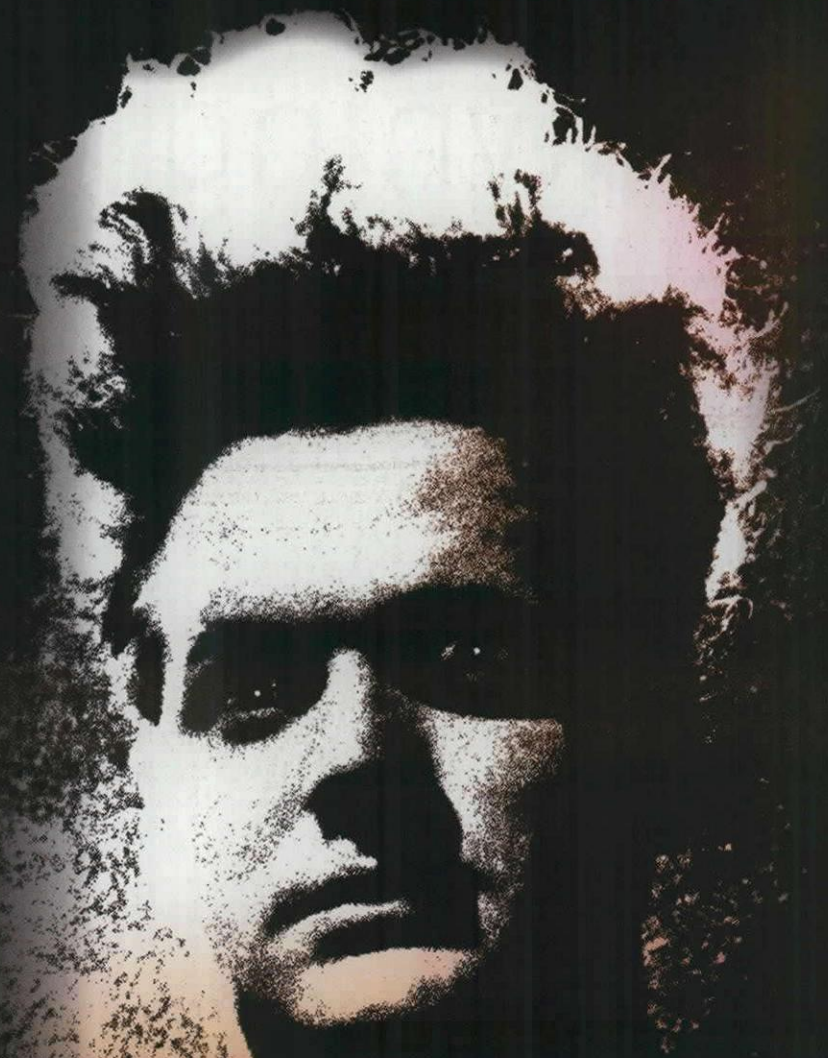
On n'a pas parlé des techniciens...

De tout temps et avec tout le monde, quand j'arrive sur un plateau, rien que de voir tous ces gens-là, ça me crève, parce qu'ils représentent pour moi l'abomination, c'est du Lovecraft. Ils représentent l'abomination parce qu'ils sont tout, sauf ce qu'ils font. Ça se sent, c'est comme s'il y avait un détecteur, même si la plupart ambitionnent de devenir réalisateurs, on pourrait dire que c'est parce qu'ils font un boulot qui ne leur plaît pas, mais non, les réalisateurs, comme ils le deviendront, c'est ça de A jusqu'à Z. C'est ce qu'il y a de pire sur terre. Je hais ces gens-là. La colère... vous auriez dû intituler votre article « sur la colère ».

... C'est drôle la vie, parce que je ne pense pas que ça se communique, je ne peux pas vous l'écrire et je n'en ai pas envie, mais quand on est près du terminus, quand le train commence à ralentir, on ne peut pas se dire : *« Tiens, si j'avais été comme ça, ou si j'avais su »*, c'est un état. Paradoxalement, ça donne une force incroyable. On le sait. Théoriquement, philosophiquement, on y pense. C'est des choses auxquelles on pense le plus dans la vie si l'on ne mène pas une vie trop végétative. Des forces que l'on peut avoir comme ça dans la vie, on n'en tire jamais parti, c'est même inutilisable, c'est inaccessible, on ne peut même pas se l'imaginer. Dans le fond, on se leurre toujours dans la vie. Jusqu'au moment où l'on sent que les carottes sont cuites, on se croit immortel. C'est une fausse querelle l'histoire de la vie éternelle, elle est de toute façon éternelle. Je regarde beaucoup les gens d'une cinquantaine d'années, en me disant que c'était hier pour moi, c'est des gens qui ont vraiment la vie devant eux, la vie devant eux ça veut dire, ça n'a pas de temps. ■

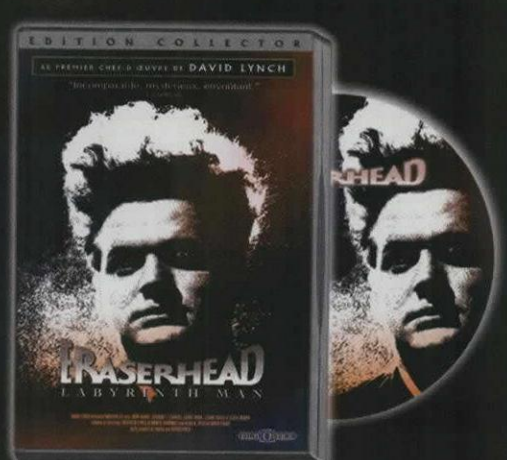
Entretien réalisé par Charles Tesson, le 3 et le 6 septembre, transcrit par Sarah Sékaly.

MYSTÉRIEUX - FASCINANT - ENVOÛTANT
LE FILM CULTE PAR EXCELLENCE



ERASERHEAD

Le premier chef-d'œuvre de David Lynch enfin disponible dans sa version Director's cut remasterisée



Compléments exclusifs DVD VIDEO

Entretien avec David Lynch

Histoire du film

Filmographie

Egalement disponible en VHS

FILM OFFICE Editions

OÜI 102.3 FM
LA RADIO ROCK

Tod Browning ou le m

COLL. ELIAS SAVADA

■ *Sur le tournage de « Freaks » (1932). Au centre, Tod Browning.*

eilleur des monstres

Quiconque a vu le prodigieux *Freaks* (1932) a gardé en mémoire l'image de l'homme-tronc qui allume seul sa cigarette, de la femme sans bras qui boit le plus naturellement du monde son verre de bière en le tenant entre ses orteils. D'autres images aussi, terrifiantes : une femme transformée en poule, des phénomènes de foire qui rampent dans la boue, par une nuit d'orage, afin de venger un des leurs. Mais Tod Browning (1880-1962), dont l'œuvre reste largement méconnue, est loin d'avoir été été l'homme d'un seul film. Le « cinéma de minuit », animé par Patrick Brion, a réparé cette grave injustice au début des années 90 en permettant de découvrir des films essentiels comme *Les Poupées du diable, The Road to Mandalay, Le Club des trois, L'Oiseau noir, Miracles for Sale,* sans oublier *A l'ouest de Zanzibar* et *L'Inconnu,* sommets de son œuvre. Après le Festival de San Sebastian en 1997, la rétrospective Tod Browning que le musée d'Orsay organise du 13 octobre au 5 novembre, s'annonce comme l'événement cinématographique de la rentrée. Histoire de découvrir combien le jeu de Lon Chaney rend chez Browning des accents déchirants, alliance subtile entre l'éblouissement de la performance et la douleur infinie d'un homme meurtri, de l'homme d'*un seul visage.* Histoire aussi de donner au cinéma de Tod Browning, pour avoir saisi comme nul autre l'inhumanité d'un monde où la socialisation des sentiments ordinaires engendre des monstres, la place qui lui revient depuis longtemps, celle parmi les plus grands.

C. T.

Corps et mélodrame

COLL. ELIAS SAVADA

■ *« Loin vers l'Est ». Lon Chaney et les femmes.*

ARCHIVO GRAFICO FILMOTECA ESPAÑOLA

■ *« L'Inconnu »: Lon Chaney sans bras et la Gitane (Louise Emmons).*

CINEMATECA PORTUGUESA

■ *« Le Club des trois » : Chaney en grand-mère et Harry Earles, nain-bébé.*

PLUS QUE SUR LES CORPS DES « FREAKS », TOD BROWNING ÉDIFIE SA FICTION SUR LES PERSONNAGES SACRIFICIELS DE LON CHANEY, AVEC UN DON INFAILLIBLE POUR LE MÉLODRAME.

par STÉPHANE DELORME

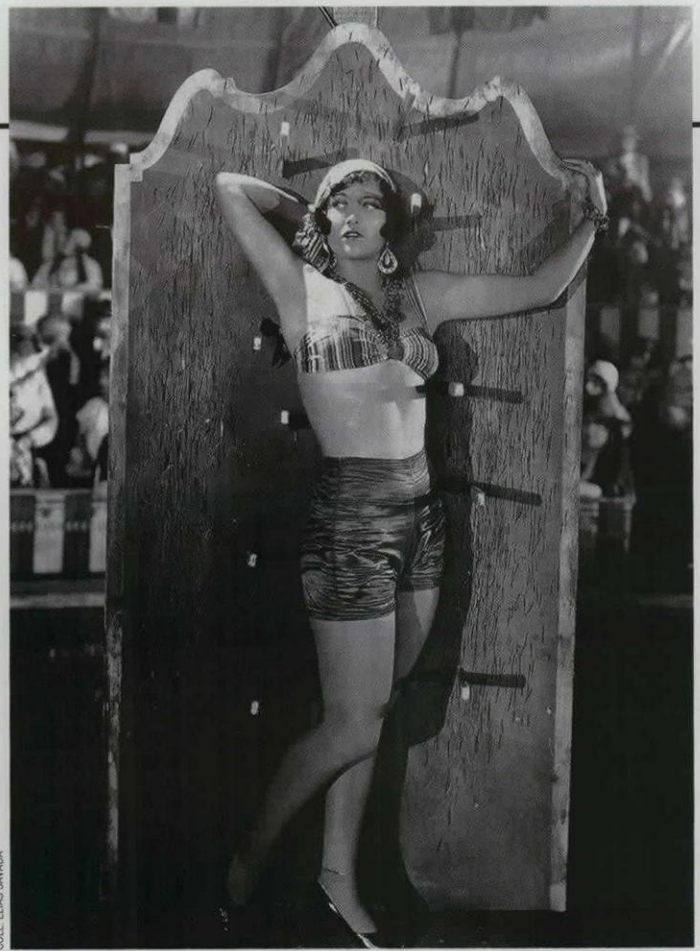
Ce qui surprend le plus dans les films de Tod Browning, c'est moins le goût de la monstruosité qu'un don infaillible pour le mélodrame. Pas simplement un mélodrame de pacotille qui fournirait un prétexte aux performances physiques de Lon Chaney et aux élucubrations de son metteur en scène. Mais un mélodrame bouleversant dont le seul sujet est le don de soi par amour. Et si l'on retient les extraordinaires créations de Lon Chaney, c'est autant pour ses contorsions physiques que pour le personnage sacrificiel au visage sublime qu'il incarne de film en film, depuis *Le Club des trois* (1925) jusqu'à *Loin vers l'Est* (1929). S'il fallait garder une image, ce serait peut-être paradoxalement celle-ci, où « l'acteur aux mille visages » se retrouve filmé de dos, à la fin de *Loin vers l'Est*, son dernier film avec Browning : assis sur une chaise de paralytique, dans l'ombre, entouré de quelques figurants, Tiger (Chaney) regarde devant lui en pleine lumière sa fille et son fiancé s'enlacer. On croirait à s'y méprendre que Browning a reculé sa caméra d'un cran pour filmer l'équipe technique sur le tournage du film. Chaney est placé au centre, dans la posture du cinéaste, comme un alter ego mutilé ; Tiger est le premier spectateur du film qu'il offre à sa fille, spectacle dont lui, *forcément*, doit s'absenter. Tous les films du couple Browning-Chaney racontent l'histoire de ce retrait. C'est sur le corps de Chaney que la fiction s'édifie. A partir de lui, et contre lui.

L'Inconnu est le titre le plus juste de tous les films de Browning. Car ses mélos refusent obstinément l'un des ressorts de la grande tradition théâtrale du XIX^{e} : la *reconnaissance*. Les mélodrames édifiants se ponctuaient invariablement d'un « *Ah, mon père ! Ah, ma fille !* » La reconnaissance permet l'effusion, un orgasme affectif qui laisse le spectateur

COLL. HERVÉ DUMONT

■ *« La Morsure » : Cock Robin (John Gilbert) et Salomé (Renée Adorée).*

CINEMATECA PORTUGUESA



COLL. ELIAS SAVADA

■ *« L'Inconnu » : Estrellita (Joan Crawford) cible de l'homme sans bras.*

L'ÉMOTION EST D'AUTANT PLUS INTENSE QU'ELLE EST RETENUE : LE HÉROS CACHE SA SOUFFRANCE, JAMAIS L'AUTRE NE DOIT S'APERCEVOIR DU SACRIFICE.

s'épancher sur les retrouvailles et la chance d'avoir échappé au pire : le malentendu. On songe à l'autre immense cinéaste du mélodrame, Guru Dutt, pour lequel l'émotion est au plus haut lorsque le héros solitaire, tombé dans la déchéance, est reconnu et identifié : dans *Assoiffé* (1957), lorsque le poète que l'on croyait mort revient demander des comptes aux chacals qui dévorent son cadavre ou dans *Fleurs de papier* (1959), lorsque la star reconnaît son mentor réduit à l'état de clochard. Pour Browning, à l'inverse, l'émotion est plus forte si elle est retenue, plus intense si elle ne trouve aucune voie pour s'épancher. Le héros cache sa souffrance et jamais l'autre (le bénéficiaire) ne doit s'apercevoir du sacrifice. Le père de *A l'ouest de Zanzibar* sauve sa fille sans avoir voulu révéler son identité. Idem pour Lionel Barrymore dans *Les Poupées du diable*.

Le héros peut inversement (rarement) se faire passer pour l'objet de désir : dans *La Morsure* (1927), un père aveugle meurt en serrant dans ses bras celui qu'il croit être son fils au moment même où ce dernier est exécuté de l'autre côté de la rue dans la cour de la prison. Il y a toujours un moment où le personnage se tait, non que la révélation ne passe pas, mais parce qu'elle lui semble inconcevable. Une seule fois un mot échappe et donne la mesure du sacrifice : à la fin du *Club des trois* (1925), lorsque le ventriloque Echo laisse partir la femme qu'il aime, un mot affectueux « échappe » à sa marionnette : « *Goodbye, old pal* », « *salut, vieux pote* ». Chaney d'un geste magnifique et insensé porte sa main à la bouche de la poupée pour la faire taire. C'est la seule fois où son ventre le trahit, comme si en lui se levait un être plus faible qui avait besoin de *dire* sa souffrance. Cet être, cet automate affectif, il faut pourtant le faire taire ; c'est le rôle très émouvant de l'évitement des regards dans les films de Browning. Les regards ne se croisent pas, mais nous, spectateurs, faisons face à ces visages affectés : dans *Les Poupées du diable*, Lionel Barrymore grimé en vieille femme vient admirer sa fille à son insu ; dans *Loin vers l'Est*, le regard terrifié de Chaney est tourné vers nous, au moment où sa fille lui confie à l'oreille qu'elle est tombée amoureuse ; dans ce même film encore, lorsque Toyo veut cacher à son père qu'elle souffre du départ de son fiancé, elle joue au chat et à la souris avec lui, sautille, rit, et soudain passe ses mains devant son visage pour masquer les larmes qui commencent à poindre.

L'intelligence du mélodrame chez Browning

COLL. DAVID J. SKAL

DAVID J. SKAL

■ L'acteur, le metteur en scène et le spectateur avec les « freaks ». Debout, Cléopâtre (Olga Baclanova). Assis, les bras croisés, Tod Browning. Quant au spectateur, il est convié à l'intérieur du cercle, aux côtés de Browning dirigeant ses comédiens, au cours d'une scène qui résume tout son art. Un repas de noces filmé par Lumière, sur une piste de cirque ou on oublie illusoirement le spectacle pour celui de la vie.

passe par l'utilisation des mêmes trucs que dans le théâtre ou le cirque. Là aussi, il s'agit d'un escamotage. Mais non plus de l'évaporation d'un corps, comme dans le vertigineux *Miracles for Sale*, où l'acteur menace de disparaître à chaque recoin du décor, mais de l'escamotage des sentiments. Si le verbe qui revient le plus dans les intertitres est *to fool*, tromper, c'est parce que tout l'art de Browning revient à mettre en scène des trompeurs au grand cœur ou à la petite semaine. *A l'ouest de Zanzibar* offre la synthèse ratée de ce tour de passe-passe : Deadlegs réussit à cacher à sa fille qu'il est son père, mais son tour de magie destiné à faire croire à la mort de sa fille, échoue. « *No believe* », répond sévèrement un cannibale sceptique. Deadlegs finit brûlé sur un bûcher. L'important est que sa fille, elle, ait cru à son mensonge.

Chez Browning le corps de Lon Chaney, même terrassé, même mutilé, reste droit. C'est toute la différence avec le mélodrame magnifique de Victor Sjöstrom, également interprété par Chaney, *Larmes de clown* (1924). Humilié, giflé, ignoré, le savant/clown de Sjöstrom suscite un sentiment que l'on n'éprouve pas devant les films de Browning : la pitié. Car le Lon Chaney de Browning ne peut être ni rabaissé, ni humilié : il n'a pas de fierté. Il peut se traîner par terre, se couper les bras, s'immoler, peu importe, ce n'est jamais son *moi* qui est en jeu. Dans le mélodrame le plus fou de Tod Browning, *L'Inconnu* (1927), Lon Chaney les yeux scintillants se coupe les bras par amour pour Joan Crawford qui ne supporte pas le contact des hommes. Lorsqu'il s'aperçoit qu'elle en aime un autre, à aucun moment il ne regrette d'avoir fait le sacrifice de son propre corps ; ce qu'il ne peut admettre, c'est l'amour non partagé. Mais le corps, qu'importe ! Porté par son amour ou sa haine, le personnage se donne entièrement à sa vengeance ou son sacrifice. Pas de trauma, ni de fantasme pour les héros de Browning, qui restent en cela ignorants des lois de la psychanalyse ; pas d'intériorité, si ce n'est celle, violente, de l'affect.

DANS *L'Inconnu*, LON CHANEY, LES YEUX SCINTILLANTS, SE COUPE LES BRAS PAR AMOUR POUR JOAN CRAWFORD QUI NE SUPPORTE PAS LE CONTACT DES HOMMES.

Le mélodrame ne peut prendre son essor que dans la démesure. Une démesure non romantique qui se moque des violons et des histoires à l'eau de rose. Ce qui donne lieu à des moments proprement incroyables : dans *A l'ouest de Zanzibar*, Deadlegs, les jambes brisées, entre en rampant dans une église déserte, trouve sa fiancée morte au pied de la croix et un bébé couché au milieu de l'allée. Soudain, dans cette mise en scène horizontale, au ras du sol, tous les personnages semblent endosser un même corps sans jambes. De quelle catastrophe est née cette nouvelle espèce ? On a là la préfiguration de la

MUSEUM OF MODERN ART

grande scène finale de *Freaks*, où les monstres rampant dans la boue pourchassent leur future victime qui, blessée, se traîne devant eux, devenant un monstre à son tour. Débarrassés de la romance, des histoires d'amour et d'égotisme, les mélodrames de Browning basculent dans l'horreur. Ils s'éloignent ainsi de la grande tradition du mélo qui va de Douglas Sirk à Fassbinder et s'achève dans le *soap opera* et les larmes de crocodile, l'eau de rose et la joliesse sentimentale. On est loin des drames familiaux des mélodrames dits « flamboyants », même si les films de Browning ne parlent souvent que de cela : l'amour filial (le plus bel exemple est *Loin vers l'Est* où les enfantillages du père et de la fille mimant les animaux de la jungle fondent une relation bouleversante). Mais il n'y a ni société, ni même famille dans les films de Browning : la famille se réduit à un lien filial ; quant à la société, lorsqu'elle est présente, elle s'apparente plus à une horde : les cannibales de *A l'ouest de Zanzibar*, les monstres de *Freaks*.

Entre Browning et Sirk, on a tout ce qui sépare l'affect du sentiment. D'un côté, l'émotion brute et durable qui s'empare du sujet au point que celui-ci *devient* son émotion. De l'autre, l'émotion médiatisée par les conventions sociales, la raison, le masochisme, etc., et qui ne laisse pas la trace d'un sentiment.

Avec les cannibales de *Zanzibar*, les monstres de *Freaks*, ces peuples muets, Browning atteint à la plus pure expression de l'affect.

Les films de Browning appartiennent à des contrées lointaines, celles du corps, de l'affect et du sacrifice. Et si Browning affectionne la jungle, jamais aussi réelle dans tout le cinéma américain qu'ici, ce n'est pas simplement parce que le mélodrame aime l'exotisme ; c'est en Afrique, à l'ouest de Zanzibar, en Asie, quelque part près de Singapour (*The Road to Mandalay*, 1926), c'est en Indochine là où les tigres avancent lentement (le premier plan, sidérant, de *Loin vers l'Est*), que Browning trouve les lieux exacts du délire qu'il met en scène. Dans *A l'ouest de Zanzibar*, surtout, le film le plus inoubliable de Browning, la forêt absente mais palpable devient un lieu primitif aussi propice à la haine que la boue dans laquelle le peuple silencieux des *freaks* vient modeler de nouveaux corps pour ses victimes.

C'est peut-être avec ces peuples muets, les cannibales de *Zanzibar*, les monstres de *Freaks*, que Browning atteint finalement à la plus pure expression de l'affect. Un même plan fixe revient à la fin des deux films sur un témoin qui surveille d'un œil noir sa prochaine victime, comme un animal qui attend patiemment dans sa cage. Les films se terminent toujours par l'ouverture de la cage : gorilles, lions, tigres, monstres et cannibales déchirent leur proie. Artaud aurait adoré Browning. ■

CINEMATECA PORTUGUESA

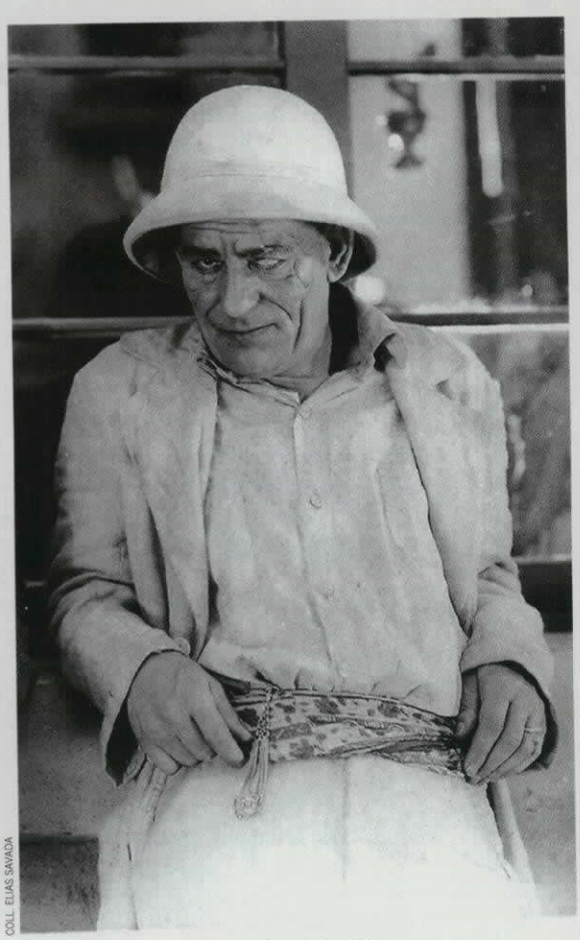
■ *Homme sans bras* et lanceur de poignards dans « *L'Inconnu* ».

COLL. ELIAS SAVADA

■ « Quand je travaille à une histoire de Chaney, je ne pense jamais à l'intrigue, racontait Tod Browning en 1928. Elle naît d'elle-même. Pour *L'Inconnu (en haut à gauche)*, je suis parti de l'idée d'un homme sans bras. *" Voyons un peu, me suis-je dit, quelles sont les situations les plus suprenantes pour une telle difformité ?* " L'intrigue est née selon cette logique : l'histoire d'un homme de cirque qui utilise ses pieds comme d'autres les mains, qui aime et perd une fille. Et commet un horrible délit avec ses doigts de pieds. »

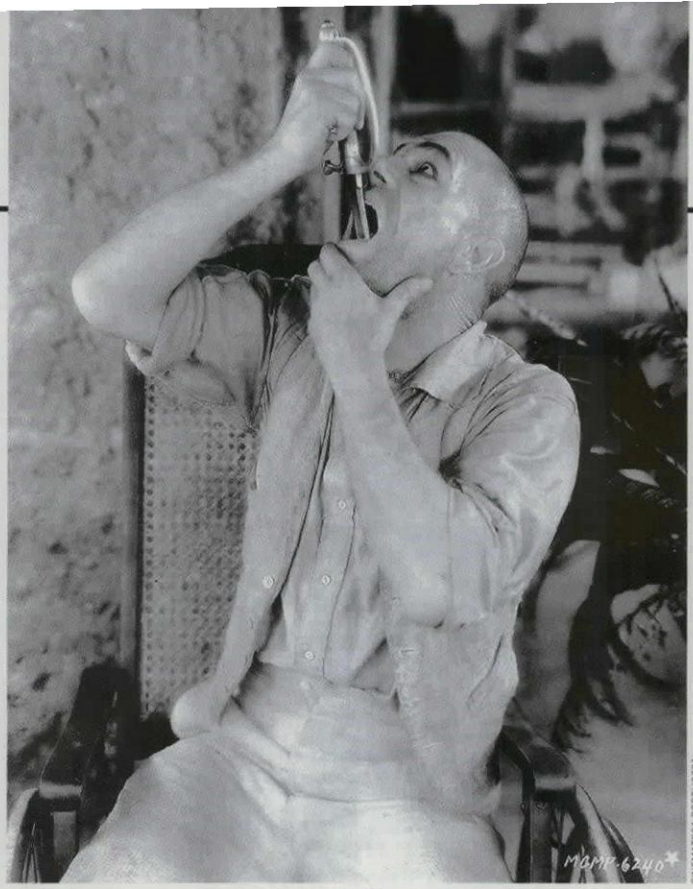
COLL. ELIAS SAVADA

■ *Infirme, il invite le spectateur à fixer le couvercle amovible d'un cercueil (« A l'ouest de Zanzibar »).*



COLL. ELIAS SAVADA

■ *Borgne dans « The Road to Mandalay ».*



CINEMATECA PORTUGESA
COLL. ELIAS SAVADA

■ *Avaleur de sabres dans « A l'ouest de Zanzibar ».*

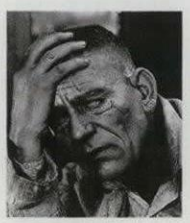
■ ***Déguisé en grand-mère,*** *avec Tod Browning, sur le tournage du « Club des trois ».*

Les métamorphoses de Lon Chaney

VAMPIRE, MANCHOT, VIEILLE FEMME, BORGNE... JUSQU'À SA MORT, EN 1930, LON CHANEY A FAIT DON DE SON CORPS AU CINÉMA. EN 1928, TOD BROWNING RACONTE SA RELATION AVEC SON ACTEUR FÉTICHE.

COLL. ELIAS SAVADA

■ ***Transformé en poule*** *pour une scène de « A l'ouest de Zanzibar », coupée au montage.*



« J'ai la chance d'avoir à ma disposition un artiste comme Lon qui adopte les apparences et les déguisements les plus grotesques. Plus ils sont grotesques, plus Lon les aime. Sa souffrance pendant certains de ses trucages, ce n'est pas de la publicité. Il est capable de faire n'importe quoi par amour envers ses films. Il entrera, calme, dans mon bureau et dira : *« Alors, qu'arrivera-t-il cette fois-ci, chef ? »* Je dirai : *« Cette fois, nous t'enlèverons une jambe, ou un bras, ou le nez »*, n'importe quoi. Lon se grattera la nuque. *« Hum, dira-t-il, ça sera plutôt difficile. Mais nous y arriverons. »* Puis le désir qu'il a réprimé pendant toute sa carrière remontera à la surface. Il demande toujours: *« Dis-moi, je ferai la conquête de la fille dans cette histoire? »* et je lui réponds : *« Pas cette fois, Lon »*. Il faut l'entendre protester ! Il me montre les lettres de ses fans, qui veulent le voir conquérir l'héroïne au moins une fois. Il tente de se raisonner. Il donnerait une avance sur son prochain salaire pour que lui soit concédée l'opportunité de séduire la fille, pour changer. »

Tod Browning, interview
au *Motion Picture Classic*,
mars 1928.

Une vie dans le fantastique

TROIS RENCONTRES ONT SCELLÉ LE DESTIN DE BROWNING: LE CIRQUE, LON CHANEY ET IRVING THALBERG.

La légende, volontiers entretenue par l'intéressé, veut que Tod Browning ait été passionné par l'univers du cirque dès l'enfance, au point d'en concevoir une précoce envie de quitter le Kentucky, où il naquit en 1880. Le cirque ? Pas des plus prestigieux cirques américains, mais des troupes de forains qui, de ville en ville, montraient des créatures bizarres, sœurs siamoises ou femmes à barbe et autres magiciens. Un monde souvent sordide, où l'on trouvait l'inévitable *Geek*, homme à demi sauvage et dévoreur de chair crue (on se souvient à ce propos du *Charlatan* d'Edmund Goulding). Un monde bizarre, en marge de l'Amérique traditionnelle, dans lequel Browning, fasciné, finira par entrer, comme figurant dans un numéro d'hypnotisme et de lévitation.

■ *Quatre portraits de Tod Browning (1880-1962).*

C'est grâce à D.W. Griffith, autre natif du Kentucky, que Browning pénètre l'univers du cinématographe. Il est acteur dans de nombreux petits films d'une bobine puis assistant réalisateur auprès de Griffith pour *Intolérance* dans lequel il joue également un petit rôle, celui du possesseur d'une voiture dans l'épisode moderne.

Dès 1915, Browning est devenu metteur en scène mais, malheureusement, la quasi-totalité de ces œuvres de jeunesse a disparu, comme la majorité des films du cinéma muet de ces années-là.

The Virgin of Stamboul, tourné en 1920 pour l'Universal, est son premier succès. La rencontre de Browning avec Irving Thalberg est décisive pour la carrière du cinéaste. A 21 ans, Thalberg est déjà le bras droit de Carl Laemmle, patron d'Universal. Malade depuis son enfance, il n'est pas de ceux qui aiment jouer au polo ou conduire des bolides, mais les drames humains évoqués par Browning le touchent plus que tout autre, lui le mort en sursis. Lorsque Thalberg quitte l'Universal et devient vice-président de la Metro-Goldwyn-Mayer, créée en 1924, Browning le suit : c'est au sein la MGM qu'il réalisera une série de films exceptionnels.

En 1925, un film consacre la notoriété de Tod Browning : *Le Club des trois (The Unholy Three)*, produit par Thalberg. Browning y dirige Lon Chaney, « l'homme aux mille visages », celui dont les transformations physiques, les déguisements et les maquillages marqueront le cinéma fantastique de l'époque muette. Après avoir été Fagin (*Oliver Twist*), Quasimodo et le Fantôme de l'Opéra pour l'Universal, Lon Chaney est lui aussi passé à la MGM. Dans *Le Club des trois*, un nain dissimulé sous l'apparence d'un bébé mais fumant le cigare, s'allie à un ventriloque déguisé en vieille dame débonnaire (c'est Lon Chaney) et à un athlète de foire pour accomplir une série de vols. Le nain est interprété par Kurt Schneider, mieux connu sous le nom d'Harry Earles (on le retrouvera dans *Freaks*, puis dans un petit rôle du *Magicien d'Oz*). Le succès du film – les recettes sont six fois supérieures au coût de production – consacre Tod Browning parmi les plus importants cinéastes de la MGM. Il gagne alors cent mille dollars par an.

Browning, Lon Chaney et Thalberg se retrouvent aussitôt pour *L'Oiseau noir* – Browning s'y attache au thème du double – et pour *L'Inconnu* dont le héros se fait couper les bras pour l'amour de la femme qu'il aime (Joan Crawford) et qui ne supporte pas les étreintes masculines.

Après un passage à l'Universal pour laquelle il met en scène un *Dracula* plastiquement superbe mais très théâtral avec Bela Lugosi, Browning revient à la MGM, en 1932, pour réaliser *Freaks*.

C'est la Grande Dépression, l'Amérique manifeste un goût prononcé pour les comédies musicales, le fantastique, les ténébreuses intrigues peuplées de monstres. La Première Guerre mondiale a ramené aux Etats-Unis un cortège de blessés et de mutilés, les recherches en matière de médecine et de chirurgie invitent à se poser de nouvelles questions, on s'empoigne sur les théories de Darwin. Le cinéma reflète ces inquiétudes, de *Frankenstein* à *King Kong*, en passant, bien sûr, par les nains, homoncules et estropiés de Browning.

Thalberg souhaite concurrencer l'Universal qui avec *Dracula*, *Frankenstein* (et aussi *Murders in the Rue Morgue* ou *La Momie*) développe de grands thèmes fantastiques. Au lieu de jouer sur les maquillages et les déguisements – Lon Chaney est mort deux ans plus tôt d'un cancer de la gorge – Browning décide d'utiliser de véritables créatures, victimes de malformations, découvertes en compagnie de Kurt Schneider, notamment dans des cirques allemands. Louis B. Mayer laisse faire Thalberg mais des jaloux dénoncent le projet aux financiers de la côte Est, chargés de veiller sur les comptes de la MGM. Lors du tournage, la présence des créatures à la cantine du studio provoque des réactions négatives et une pétition circule pour chasser hors du studio ces êtres indésirables et sans doute aussi arrêter la production du film. Thalberg refuse de céder.

L'avant-première de *Freaks* est catastrophique. Les spectateurs, non prévenus du sujet, désertent la séance. Thalberg fait quelques modifications et assure au film une excellente sortie. Malgré l'échec commercial (*Freaks* accuse une perte d'exploitation de 164 000 dollars), Thalberg soutient Browning. Cette confiance maintenue lui permet de tourner, malgré son penchant pour l'alcool *[lire page 86] La Marque du vampire* et *Les Poupées du diable*. Mais en 1936, la mort de Thalberg, à 37 ans, éloigne Browning des studios. Il n'y reviendra que pour un dernier film, en 1939 : *Miracles for Sale*, une très curieuse réflexion sur la magie et ceux qui la pratiquent.

Tod Browning meurt en 1962, à l'âge de 82 ans.

Patrick Brion

COLL. ELIAS SAVADA

TRÈS JEUNE, TOD BROWNING SUIT DES TROUPES DE FORAINS QUI, DE VILLE EN VILLE, MONTRENT DES CRÉATURES BIZARRES. C'EST SA PREMIÈRE RENCONTRE AVEC LES FREAKS. (CI-DESSUS, LON CHANEY DANS *London After Midnight*).

FILMOGRAPHIE

De 1915 à 1917, Tod Browning tourne quinze courts métrages.

Longs métrages

1917 *Jim Bludso, A Love Sublime, Hands Up ! Peggy, The Will o'the Wisp, The Jury of Fate, 1918 : The Eyes of Mystery, The Legion of Death, Revenge, Which Woman, The Deciding Kiss, The Brazen Beauty, Set Free*

1919 *The Wicked Darling (Fleur sans tache)*, The Exquisite Thief*, The Unpainted Woman, The Petal of the Current, Bonnie, Bonnie Lassie, The Pointing Finger*

1920 *The Virgin of Stamboul (La Vierge d'Istanbul)**

1921 *Outside the Law (Révoltés)*, Society Secrets, No Woman Knows**

1922 *The Wise Kid, The Man Under Cover*, Under Two Flags (Sous deux drapeaux)**

1923 *Drifting (La Marchande de rêves)*, The Day of Faith, The White Tiger**

1924 *The Dangerous Flirt, Silk Stocking Sal*

1925 *The Unholy Three (Le Club des trois)*, Dollar Down*, The Mystic (La Sorcière)**

1926 *The Black Bird (L'oiseau noir)*, The Road to Mandalay (La Route de Mandalay)**

1927 *The Show (La Morsure)*, The Unknown (L'Inconnu)*, London after Midnight (Londres après minuit)*

1928 *The Big City, West of Zanzibar (A l'Ouest de Zanzibar)**

1929 *Where East is East (Loin vers l'Est)*, The Thirteenth Chair**

1930 *Outside the Law (Gentleman Gangster)**

1931 *Dracula*, The Iron Man**

1932 *Freaks Barnum (La Monstrueuse parade)**

1933 *Fast Workers**

1935 *The Mark of the Vampire (La Marque du vampire)**

1936 *The Devil Doll (Les Poupées du diable)**

1939 *Miracles for Sale (Miracles à vendre)**

* Films programmés lors de la rétrospective *Tod Browning, l'insolite*, au Musée d'Orsay.
Certains films feront l'objet d'une présentation par : Patrick Brion, David J. Skal, Charles Tesson, Pierre Alferi, Nicole Brenez, Philippe Grandrieux, Jean-Baptiste Thoret. Programme à consulter.

La disparition révélée

PAR LA VÉRITÉ INFERNALE D'UN AMOUR IMPOSSIBLE, LE HÉROS DE TOD BROWNING ACCÈDE À UN MONDE OÙ IL N'A PAS SA PLACE : C'EST LA FORCE ET LE GRAND MYSTÈRE DE SON CINÉMA.

par CHARLES TESSON

■ *« Dracula ». Trois femmes au seuil de l'inconnu.*

CHEZ BROWNING, L'ÉCRAN EST PARTOUT, MUR INVISIBLE, INUSABLE MOTEUR PSYCHIQUE... ET OBSTACLE À L'ACCOMPLISSEMENT DE L'AMOUR.

Plus on découvre l'œuvre méconnue de l'immense Tod Browning, plus on réalise que son cinéma offre la synthèse la plus complète de ce que le cinéma muet a été. Le burlesque a aimé les attractions foraines (*Le Cirque* de Chaplin) et Browning est le seul à nous avoir fait aimer ce monde sans que le burlesque en soit la condition. Comme Chaplin (*L'Opinion publique*), comme Griffith (*A travers l'orage*, *Les Deux Orphelines*), Browning a porté le mélodrame populaire à un point d'incandescence naïve dont le cinéma a perdu le secret.

D'où vient l'originalité de ses mélodrames magnifiques ? Du fait que l'invisible des sentiments trouve dans l'aventure des corps soumis à l'épreuve de l'amour un territoire tangible où s'exporter. On peut entendre dans *L'Inconnu* l'écho d'une simple phrase : « *Les bras m'en tombent.* » Et voir alors dans ce film, plongée vertigineuse dans la sphère du dépit, une allégorie de la désolation amoureuse. Chez Buñuel, celui du *Chien andalou*, ou chez Tex Avery, cette phrase serait l'affaire d'un gag, d'une chute visuelle. Chez Browning, cette sensation corporelle indicible atteint la dimension du langage grâce au jeu du comédien, assez fou pour relever son défi et la rendre perceptible, de telle sorte qu'elle devient cette réalité vécue par le personnage qui finit par vous arracher des larmes.

Dans *L'Inconnu* (1927), un homme aime une femme à partir du moment où il sait qu'elle aime clairement de lui ce que précisément il n'est pas. Car l'*amalgame*, point inaugural de toute fiction chez Browning, sur le plan de la communauté humaine en devenir, est aussi le point terminal de son entreprise esthétique. La tromperie dans l'univers de Browning est ce désenchantement sublime par où le héros (Lon Chaney bien souvent) accède à la vérité infernale d'un amour impossible. L'amour fou chez Browning n'obéit pas à ce désordre pulsionnel qui contorsionne des personnages (Stroheim, Buñuel), il est cette vérité après-coup, au terme de son expérience, quand l'inatteignable de l'amour impose aux corps désabusés cette nécessité de disparaître d'un monde aimanté par les lois de l'amour, où ils ne sauront jamais trouver leur place.

Le cinéma, pour Tod Browning, à travers la toute-puissance magique de l'écran, participe de cette capture de l'inatteignable. Ses films touchent au fantastique en tant que vérité ontologique du cinéma. Bazin a vu dans l'image cette emprise de la révélation (la Véronique, le suaire de Turin). Pour Tod Browning, le cérémonial tragique et magique du cinéma serait plutôt du côté de la disparition révélée. Son pouvoir et son grand mystère sont là. Chaque film recherche cette vérité qui le fonde, qui fascine ses personnages jusqu'à l'effroi, avant de les emporter à jamais. Car le secret derrière la porte, chez Tod Browning (l'épilogue de *A l'ouest de Zanzibar*), a le goût amer de la cendre.

Les films de Chaplin nous ont habitués à ces couples qui s'éloignent de dos et retournent à leur éloignement microscopique après nous avoir captivé de près (le visage, la mimique et la gestuelle). Dans le monde de Tod Browning (voir l'ouverture et la fermeture de *A l'ouest de Zanzibar*), les corps disparaissent dans la proximité, la mise en scène privant le spectateur de ce temps de la perte de vue, et de cet éloignement affectif dont la profondeur de champ et le plan large restent la plus claire expression. Chez Tod Browning, ce temps et cet espace font défaut. L'écran, support de la figure humaine, est un socle qui se dérobe et escamote ce qu'il montre *à proximité de vue*. La profondeur des sentiments a pour corollaire la surface d'un monde qui condamne ses sujets à apparaître et disparaître au gré des scènes de la vie humaine qu'ils traversent. Browning a compris que le cinéma pouvait l'aider, non pas à résoudre cette équation, mais à la comprendre grâce à Lon Chaney, quelques portes et un couvercle de cercueil. Chez lui, l'écran est partout. Il est une réalité tangible à laquelle se heurtent les personnages, qui les sauve ou bien les perd. C'est un mur invisible, inusable moteur psychique : tout ce qui dans la vie devient un obstacle à l'accomplissement de l'amour. C'est surtout ce que Browning a entrevu dans le cinéma : l'écran qui donne vie aux désastreuses aventures du sentiment humain, sans laisser le soin aux corps de prononcer leur dernier mot avant de partir. Son cinéma ne redonne pas la vie, il fait de la disparition un cérémonial funeste, seul moment où des corps, jusqu'ici libres et ivres de leur force de vie, doivent rendre des comptes à une réalité insoupçonnée du cinéma qui soudain dispose d'eux. ■

PREMIÈRE CHAÎNE D'INFORMATION EN CONTINU SUR LE CINÉMA

ALLOCINÉ
TELEVISION

10H50 - 14H50 - 18H50
22H50 - 02H50

8H00 - 13H 00 - 18H00
22H00 - 02h00

7H00 - 12H40
19H40

TOUTES LES
30 MINUTES

7H20 - 12H20 - 18H20
20H20 - 00H20

7H10 - 12H10
19H10

8H50 - 13H50
20H50

Disponible sur les meilleurs réseaux câblés et CanalSatellite

CANALSATELLITE LE MEILLEUR DU NUMERIQUE · NC NUMÉRICABLE · UPC · ntl: · france telecom cable · TÉLÉ CABLE SATELLITE HEBDO · MTV MUSIC TELEVISION · Europe 2

«Je me suis effondré...»

En décembre 1925, lors de la sortie du *Club des Trois*, Tod Browning raconte à un journaliste ses deux années de dépression, dont il émerge tout juste. Extraits.

«Je crois que la vérité doit être racontée, même si le fait de confesser ses propres défauts peut heurter la vanité d'un homme. (...)

Il y a deux ans, je me suis effondré.

Parmi les facteurs qui y contribuèrent, il y avait mon caractère, mes impulsions, le fait de vouloir suivre ma voie, mon entêtement. (...)

J'avais la réputation d'avoir l'esprit de contradiction, d'être bizarre et peu sûr. Des rumeurs, qui affirmaient que j'avais de mauvaises habitudes, coururent sur moi - et laissez-moi vous le dire, elles étaient vraies! Il n'est pas facile de dire ces choses sur moi, mais ma femme m'a enseigné à regarder les faits en face, au lieu de les éviter.

■ *En 1944 avec sa « sage Alice », qui mourra peu après.*

Pendant deux ans, je ne pouvais pas trouver de travail. Personne ne voulait investir de l'argent sur un film où j'aurais été au mégaphone. Quand on est au plus bas, il est très difficile de retourner travailler ou de convaincre les personnes qui ont en main le pouvoir que l'on mérite d'être défendu.(...)

Tout à coup, j'en eu assez du cinéma, du travail, des gens, de la vie, de tout... et surtout, de moi-même. Ce qui m'arrivait ne m'intéressait pas. Je me laissais aller à la dérive sans avoir aucun intérêt pour ce qui m'arrivait.

Une fois, je suis resté enfermé chez moi, tout seul, pendant trois semaines, avec peu de nourriture, j'étais prisonnier d'une haine envers moi-même. Parfois, j'écrivais fébrilement ces mélodrames que j'avais toujours voulu écrire, avec des personnages étranges dans des situations inhabituelles. Puis, dans un moment de rejet, je les jetais dans la corbeille.

Ma femme était simplement partie, naturellement. Seulement maintenant, je comprends, en partie, combien profondément j'avais dû la toucher. C'était trop à supporter pour une femme sensible et bien élevée.

Je croyais qu'elle m'avait quittée, et cela faisait grandir mon amertume. Mais maintenant, je comprends pourquoi elle l'a fait. (...)

Elle savait, ma sage Alice, que la seule façon de me sauver était d'attendre et d'espérer que l'envie de faire les choses justes me reprenne à nouveau. Elle a peut-être prié. Je l'ignore. C'est probable. Je l'ai fait, une fois. La nuit où j'ai compris à quel point j'étais ridicule. (...)

Une nuit, je me suis rendu compte, tout à coup, que je désirais vraiment la présence d'Alice. J'étais triste, affligé. J'ai sorti une bouteille de whisky et j'étais en train de le verser dans un verre quand j'ai compris : il ne faut pas t'étonner si Alice t'as laissé tomber.

J'ai jeté la bouteille sur le radiateur, en la réduisant en mille morceaux; j'ai dit une brève prière: *« Dieu, aide-moi à me remettre sur pieds ! »*, et j'ai fait demi-tour pour aller me coucher. Cela ressemble à une scène tirée d'un vieux mélodrame, mais c'est vraiment ce qui m'est arrivé.

C'était le début de ce que je pourrais appeler la régénération d'un homme. (...)

Bien qu'elle ne voulait pas revenir chez moi, elle m'a permis de l'appeler pour la voir et l'amener au cinéma. Je n'étais pas tout à fait mal en point et je me suis remis sur pied pour la courtiser à nouveau.

J'en étais vraiment convaincu. Alice le comprenait par intuition : j'étais le jeune garçon qui est en chaque adulte, et qui nous fait aimer la dramatisation des émotions. J'étais anxieux de voir notre rapport recommencer, j'étais harcelé par des remords cuisants, je jurais d'y remédier, en soulignant mon humilité et mes erreurs. Mes problèmes assumaient à mes yeux les dimensions d'une tragédie. Toutes les personnes qui travaillent dans le monde de la fictions ont dans leur subconscient des acteurs. J'étais sincère, croyez-moi, mais prouver les choses de façon exagérément dramatique me stimulait. (...)

Quand je me suis convaincu que je voulais à nouveau faire le bien, elle est revenue chez moi. Je devais mettre de coté ma réputation d'indépendance. Finalement Ernie Fineman a parié sur moi et m'a laissé réaliser deux films avec Evelyn Brent. C'était beau de retourner travailler ! J'ai bûché comme une mule, et dès que la rumeur, que j'étais à nouveau en forme, s'est répandue, j'ai senti un changement graduel dans les attitudes de mes amis par rapport à moi.

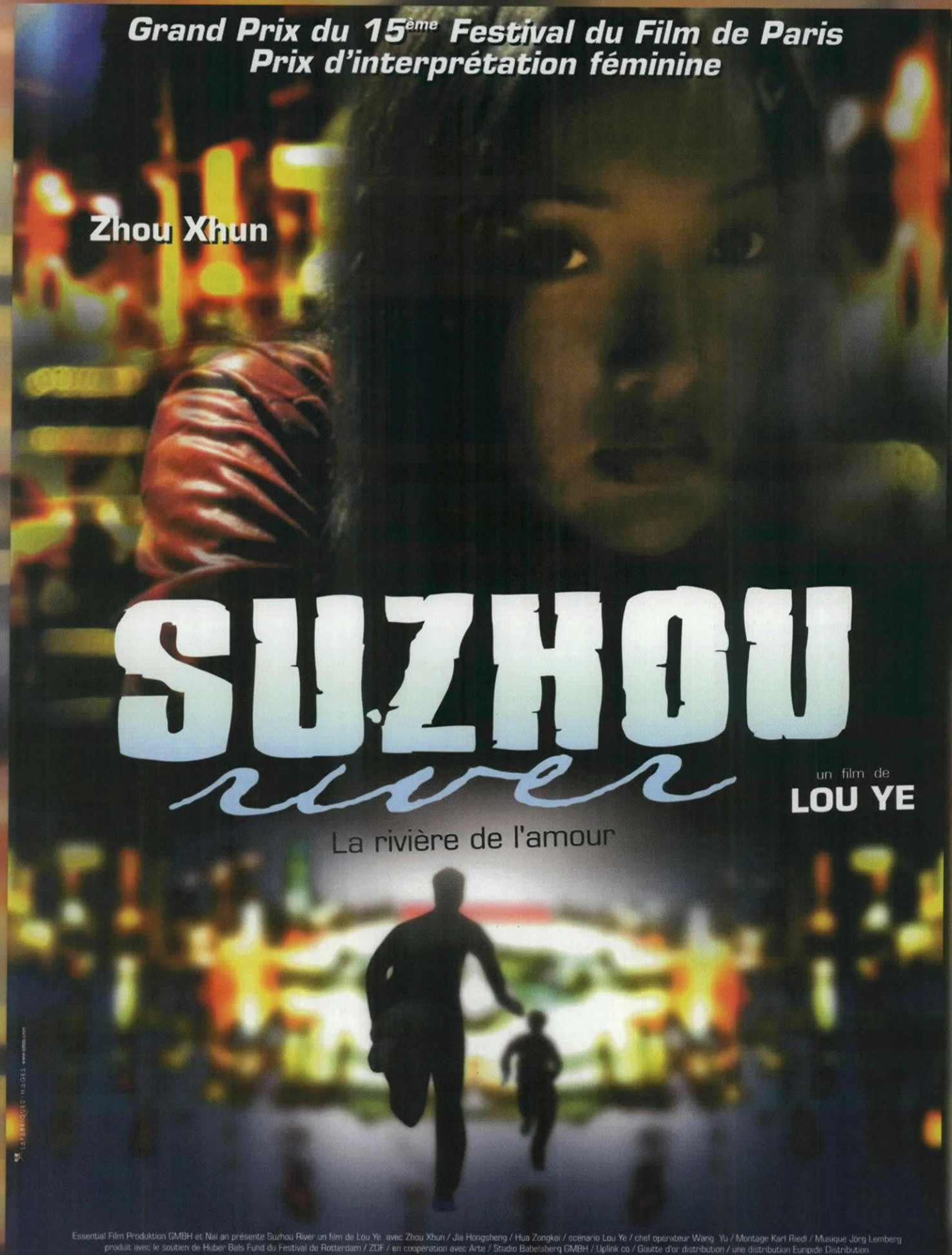
Mais c'était toujours dur. Je devais combattre avec ma disposition perverse, ma tendance à me mettre en colère, à ne jamais être d'accord. Je devais soumettre mon esprit hargneux, afin de devenir calme et coopératif. Mais j'y suis réussi. J'ai maîtrisé ma langue et ainsi j'ai réussi à contrôler mon caractère. (...)

Tiré de *Picture Play Magazine*, décembre 1925. Traduit par Gabrielle Lucantonio. Remerciements à Bernard Eisenschitz.

« Je suis resté enfermé chez moi, seul, pendant trois semaines. J'étais prisonnier d'une haine envers moi-même. Parfois, j'écrivais fébrilement ces mélodrames... »

Euripide distribution
présente le

Grand Prix du 15ème Festival du Film de Paris
Prix d'interprétation féminine



SUZHOU river

un film de
LOU YE

La rivière de l'amour

Essential Film Produktion GMBH et Nai an présente Suzhou River un film de Lou Ye avec Zhou Xhun / Jia Hongsheng / Hua Zongkai / scenario Lou Ye / chef operateur Wang Yu / Montage Karl Riedl / Musique Jorg Lemberg
produit avec le soutien de Huber Bels Fund du Festival de Rotterdam / ZDF / en coopération avec Arte / Studio Babelsberg GMBH / Uplink co / Goutte d'or distribution / une distribution Euripide Distribution

METRORUS · cinémas de recherche · **LE 11 OCTOBRE** · PARIS PREMIERE www.paris-premiere.fr · France Culture · CAHIERS DU CINEMA

CAHIER CRITIQUE

SORTIES EN SALLES

■ Septembre

La Captive **(C. Akerman)** 14
Fast Food, Fast Women **(Amos Kollek)** .. 105
Virgin Suicides **(Sofia Coppola)** 96
Les Rivières pourpres **(Mathieu Kassovitz)** 106
La Noce (Pavel Lounguine) 112
Le Petit homme (Ebrahim Foruzesh) 113
On the Run (Bruno de Almeida) 112
Amour, piments et bossa nova (Fina Torres) 109

■ 4 octobre

Esther Kahn **(A. Desplechin)** ..... ci-contre
Lumumba **(Raoul Peck)** 103
Tigre et Dragon **(Ang Lee)** 102
Galaxy Quest (Dean Parisot) 110
Monsieur contre Madame (Claudine Bories) ... 112
Ce que je sais d'elle d'un simple regard (Rodrigo Garcia) 109
Tout va bien, on s'en va (Claude Mouriéras) 114
Vengo (Tony Gatlif) 114

■ 11 octobre

Suzhou River **(Lou Ye)** 100
Le Tableau noir (Samira Makhmalbaf) 114
Jeu de rôles (Mateo Gil) 111
Maybe Baby (Ben Elton) 111
Memento (Christopher Nolan) 111
Grandeur et décadence de Fred A. Leuchter Jr. (Errol Morris) 112
Le Monde à l'envers (Rolando Colla) 112
Chansons du deuxième étage (R. Andersson) .. 110

■ 18 octobre

Dancer in the Dark **(Lars von Trier)** 98
Divine (Arturo Ripstein) 110
Les filles ne savent pas nager (Anne-Sophie Birot) 110
L'Elue (Chuck Russel) 110
Road Trip (Todd Phillips) 113

Esther Kahn d'Arnaud Desplechin

Le jeu de l'art et de la vie

par EMMANUEL BURDEAU

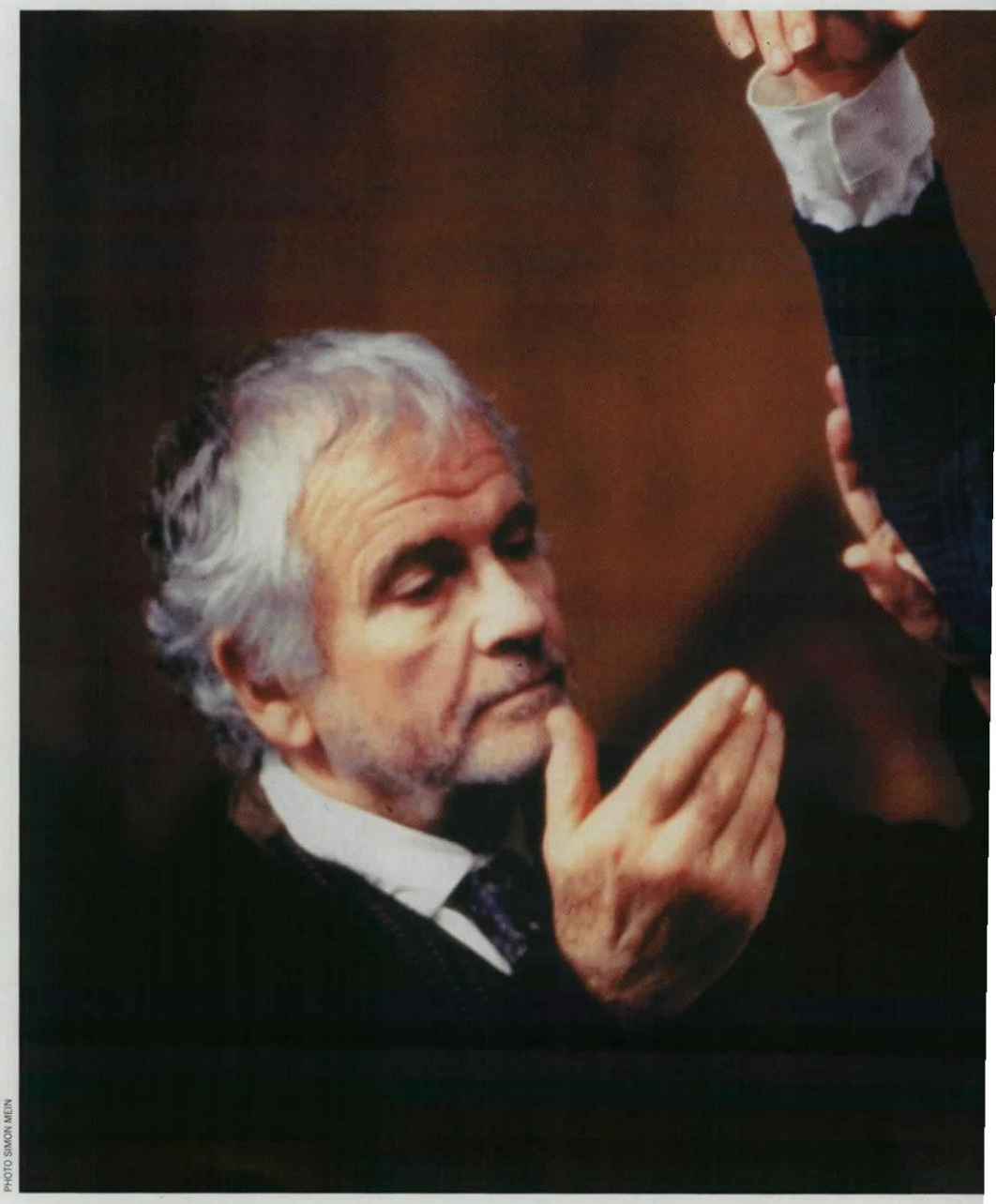


PHOTO SIMON MEIN

Chez Desplechin il y a d'abord une violence toute physique, un art impitoyable du combat. Un film de lui, c'est une série d'épreuves de force, le récit en plusieurs rounds d'une double lutte fraternelle. D'un côté il se bat avec son personnage principal contre tout ce qui cherche peut-être à le briser. De l'autre il se bat contre lui, le teste sans arrêt, attend la dernière seconde pour trancher son sort. Le moteur de son cinéma est cet amour vache (exigeant, malveillant) qui le lie à ses héros et les lie eux-mêmes au reste du monde. En cela il est fidèle au mot si décisif de Proust : *« Etre cruel et fourbe envers ceux qu'on aime »*.

Esther Kahn découpe cette structure en trois moments. 1. Enfance d'Esther. 2. Douloureuse éducation. 3. Triomphe, le soir de la première d'*Hedda Gabbler*. Esther a d'abord le dessus, puis Desplechin. Faisant enfin alliance, ils se portent à des altitudes inédites. Inséparablement, l'une devient une grande héroïne, l'autre un grand cinéaste.

Le premier moment est le plus simple, le plus lumineux, le plus parfait. Londres, fin du XIX[e]. Esther appartient à une famille juive dont le père est tailleur. Peu bavarde, elle reste à l'écart et observe beaucoup. Adolescente, un soir au théâtre lui donne l'envie définitive d'être actrice. Quelques semaines après elle monte sur scène. Par une sorte d'obscure disposition, le petit animal agressif sait jouer. Le théâtre lui est facile et comme naturel. Elle convainc d'emblée.

C'est la partie « muette » du film. Desplechin reprend des procédés comme l'ouverture et la fermeture à l'iris pour approcher la jeune fille fragment par fragment, percer qui elle est, ce qu'elle veut, où elle va. Mais l'énigme d'Esther demeure l'horizon et la limite de tout ce qu'il essaie.

Ce qui la fait bien jouer, le film l'indique très simplement. Esther, très tôt, montre des dons d'imitation. Au théâtre, elle obéit en automate aux consignes, comme elle suivait à la craie les marques sur les tissus préparés par son père. Une inflexible volonté l'anime, datant sans doute du jour où elle est rentrée chez elle en sang. Esther en somme vit hors de la vie, semblable à une pierre. De là son aptitude au jeu, de là aussi une inquiétante froideur.

Le deuxième moment est le plus attendu, le plus touffu, le plus bizarre aussi. Le plus attendu, parce que proche du roman d'initiation et de la question : « où s'arrête le théâtre, où commence la vie ». Le plus bizarre, parce qu'*a priori* on n'initie pas une « actrice née ».

Desplechin donne pourtant à Esther trois professeurs. D'abord vient un vieil acteur réputé médiocre, Nathan Quellen, qui lui enseigne l'art du jeu. Mais le cinéaste coupe les leçons au milieu et avance à un rythme antipédagogique. Leur parfait sérieux, ainsi, n'empêche pas qu'elles ouvrent sur l'infini du savoir. Recomposer le fil de ce que pense un acteur au travail transforme en casse-tête un exercice simple (faire dix pas sur scène). Imaginer qu'on passe commande dans un café bondé fait briller les reflets aveuglants du vrai et du faux, de la vérité et de l'illusion.

Un ultime conseil clôt les cours de Nathan : pour jouer, tu dois vivre – c'est-à-dire coucher. Esther, pour son dépucelage, élit Philippe Haygarth, un critique dramatique français doublé d'un auteur raté. Avec lui elle découvre autant le sexe que le texte. Et de nouveau c'est l'excès et la confusion. L'étude d'une page d'*Othello* déroule une parole dont l'érudition folle enchaîne (en fondus) du sens à du sens, toujours à juste titre bien qu'inépuisablement. Le sexe n'est pas plus sage, qui donne l'obsession du corps. Enfant, Esther méprisait la terre et les cicatrices. A présent elle se persuade qu'il n'y a rien hors du corps sexué, souffrant (écrit), et va jusqu'à se frapper méchamment le visage.

Philippe bientôt la lâche pour une danseuse de rue, sorte d'Esmeralda italienne qui hypnotise les hommes. L'observant, Esther ►

Nathan (Ian Holm) enseigne à Esther (Summer Phoenix) l'art du jeu.

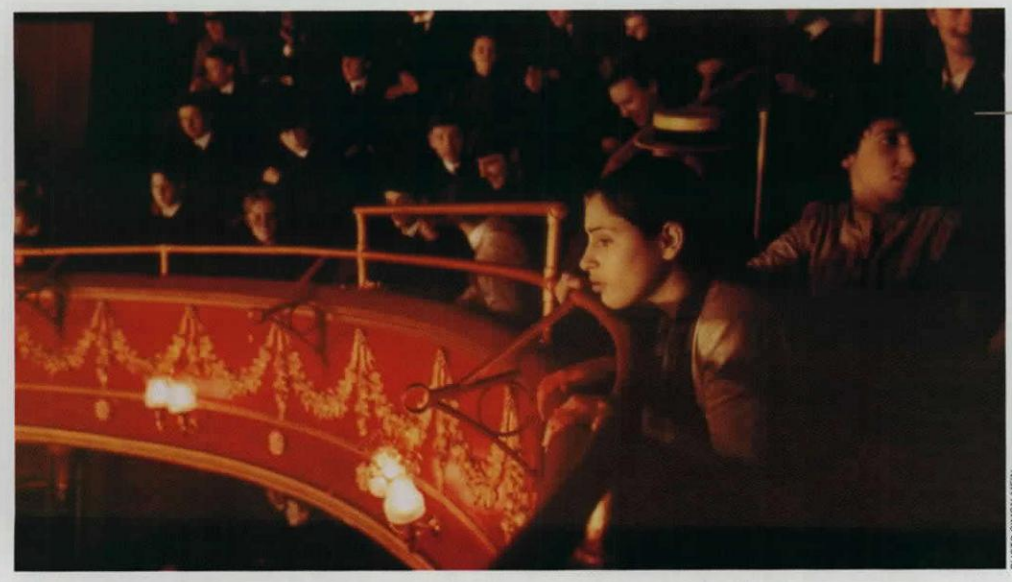


PHOTO SIMON MEIN

Devant une pièce en yiddish, Esther Kahn, fascinée, découvre le théâtre.

Esther Kahn EST UNE ADAPTATION LITTÉRAIRE, UN PORTRAIT DE FEMME, TOURNÉ EN ANGLAIS : LE CONTRAIRE D'UNE AUTOBIOGRAPHIE... ET POURTANT, IL PROLONGE _Comment je me suis disputé..._

est placée face à ce dont, jusqu'ici, elle n'avait même pas idée : le spectacle qui se sait spectacle, la représentation, la femme du monde. Elle en perd presque ses moyens.

Desplechin, dans cette comédie de l'apprentissage, se montre très à l'aise, mais Esther pas du tout. Elle tâtonne, en bave mais ne progresse pas. Il y a à ce déséquilibre une raison simple : le monde du savoir n'est pas le sien, mais celui de *Comment je me suis disputé*, de Desplechin lui-même. Une question unit les deux films : comment la vie nous vient. Esther est une inculte passionnée de théâtre, Paul était un éternel étudiant impatient qu'enfin commence sa « vie d'homme ». Il était pourtant plus au théâtre qu'il n'aurait su dire. Son entourage était rempli de rivaux, Rabier, Bob, Nathan, qu'un à un il abandonnait, vaincus, sur la route de son « accomplissement personnel ».

Ainsi, ce thème de la vie qui vient est inséparable du soupçon que l'apprentissage soit une assimilation, une digestion, de la répétition mortifère. On n'est jamais sûr qu'apprendre broie et fabrique plus que du déjà-vécu. Eduquer, être éduqué est toujours un peu douteux et humiliant. Dans *Esther Kahn*, non seulement l'acteur est (dit-on) sans talent, l'amant maladroit, la femme improbable, mais ceux qui les incarnent – Ian Holm, Fabrice Desplechin, Emmanuelle Devos – collent mal à leur rôle. A leur contact, Esther connaît surtout la gêne, cet inefficace recul devant le déjà-vu. L'éducation ignore l'amitié ou l'amour : de ceux qu'elle engage, elle fait au mieux des « meilleurs ennemis » (c'était le titre d'un chapitre de *La Sentinelle*).

Il y a, depuis le début jusqu'à cette partie centrale, un maniérisme de Desplechin. C'est un peu court de dire de lui : bon élève, leader content de lui du jeune cinéma français intello. Le savoir n'est pas la douce ivresse de ses films, mais leur dure nécessité, leur piège le plus séduisant. Comme personne en France, il éprouve ce que signifie venir après d'autres plus anciens et plus prestigieux : devoir transformer des scènes à faire, ou déjà faites, en scènes défaites ou faites diversement. Une des parades de *La Sentinelle* était hitchcockienne : filmer ensemble deux choses qui se soutiennent l'une l'autre. *Comment je me suis disputé* préférait raconter un grand nombre d'histoires.

Tout autre est la stratégie d'*Esther Kahn*. Desplechin sépare les cours de l'examen, la mise du gain. Il multiplie d'abord les distances et les angles : trop de vitesse (pour le spectateur), de cruauté (pour le personnage), d'humour (du cinéaste sur ce qu'il sait). Mais dans ce *too much* passe un orgueil monstre, et comme le pressentiment d'une victoire imminente. Desplechin déploie des trésors d'intelligence, enchaîne trois films en une grosse heure – un sur le travail, un sur le corps, un sur le spectacle –, tout en suggérant qu'il y a plus. La connaissance paraît une pieuvre, les leçons sont amputées, tout éventuel progrès plongé dans le brouillard. Ainsi est préparée, *sans le renier*, la venue de ce qui, *pour le personnage comme pour le cinéaste*, s'élèvera au-dessus de tout apprentissage.

Esther Kahn est un portrait de femme, l'adaptation tournée en Angleterre et en anglais d'une nouvelle d'Arthur Symons : rien à voir avec une autobiographie. C'est ici pourtant, à l'abri de l'illisible et lointaine Esther, que Desplechin poursuit, et peut-être achève, ce que *Comment je me suis disputé* avait entamé.

Deux choses menacent la première d'*Hedda Gabbler* où Esther a le rôle-titre. Un : les coups qu'elle s'est donnés l'ont défigurée ; dans sa loge, elle casse un verre et en avale un éclat. Deux : elle refuse de jouer devant l'Italienne, que Philippe a emmenée avec lui. Ce qu'accomplit Desplechin dans cette dernière demi-heure est fou. Il atteint cette « vitesse à l'arrêt » propre aux grands films. De salle de classe, le théâtre devient bloc opératoire. Pour qu'Esther monte sur scène, il faut que seule, ne devant plus rien à personne, elle y soit la rescapée et le produit de cet enfer dont elle sort à peine. Il ne suffit pas qu'elle joue bien (leçon de Nathan). Il faut aussi qu'elle y soit comme corps (leçon de Philippe) et comme image (leçon de l'Italienne). Seul, ne devant plus rien à personne, Desplechin va l'y aider, en pratiquant « sur » elle une opération double de croisement, superposition et montage de portions d'espace.

D'un côté les coulisses sont greffées sur la scène. Esther y est portée de force, et avec elle tout ce qui touche à son corps (dont le pot de chambre). L'entracte est magnifique, où elle demeure immobile tandis qu'on lui passe une nouvelle robe, déplace les meubles, change les fleurs.

De l'autre c'est la salle qui est greffée sur la scène. Une alternance de plans met en miroir l'Italienne et Esther. Un mot de Philippe lui parvient, où il lui dit toute son admiration. Esther, enfin, devient image, réalise son rêve d'être simultanément sur scène et dans la salle.

La représentation est un triomphe. Il revient alors à la voix-*off* de mettre en mots ce qui a eu lieu. Esther (dit-elle) a trouvé *« la note »*, que désormais elle répétera sans effort et à l'envi. Elle reverra peut-être Philippe, peut-être pas – il n'y a pas, il n'y a plus de différence. Cet événement a un nom : l'actrice vient d'être avoir le choc de ce que c'est que vivre sous sa forme la plus haute : selon l'éternel retour. Elle a joué prodigieusement, comme d'autres vivent. Elle vivra comme si on joue. Elle est parvenue au point où ce qu'on fait une seule fois, ►

RENCONTRE

Desplechin l'idéaliste

Rencontre avec un réalisateur qui aime la dimension radicale de Truffaut... et met les scénarios en grille.

PHOTO SIMON MEIN

Sur le tournage d'« Esther Kahn », Arnaud Desplechin dirige Summer Phoenix.

■ **Depuis sa lecture, dans les *Cahiers*, d'un entretien avec Wesley Strick, scénariste de *Batman Returns*, Desplechin travaille, du scénario jusqu'au tournage, selon un schéma bien précis, *« un système qui permet de penser les scènes et d'en organiser la durée »*.**

« Le scénariste de Tim Burton définit un début, un milieu et une fin. Cinq cases correspondant chacune à une unité de récit, disons à une scène, forment impérativement une colonne. Deux colonnes pour le début, quatre pour le milieu et deux pour la fin. Dans ce système, on peut faire rentrer ce qu'on veut ! Au lieu de rêver à un scénario ou à une intrigue parfaits, on peut dire que n'importe quel élément est une matière cinématographique. Ce qui existe c'est un ruban, le film, que l'on déroule. Tous les films sont construits sur ce système, on peut les comparer en les faisant défiler à l'intérieur de ces colonnes. Par exemple, Philippe et Esther sont dans une impasse scénarique : je prends, mettons *Terminator 2* et je regarde, scène par scène, comment ce type de situation entre en résonance avec le mien, quelle solution Cameron a envisagée. Il faut attribuer des titres aux colonnes : par exemple, East End, Strand, Bloomsbury, ou Mère, Nathan, Philippe, etc. Le père, lui, est en creux, il a une fonction très spéciale.

« Autre exemple : la forêt, l'institut, la maison. Les premières colonnes listent tous les échecs de l'enfant. À l'Institut avec les sourds-muets, ça ne marche toujours pas, à la maison non plus, jusqu'à ce qu'on lui dise : " *Tu t'appelleras Victor.* " Alors c'est le début de la fin de *L'Enfant sauvage*.

« Au départ, c'est une nécessité. Il faut organiser la matière, la disposer de façon à pouvoir penser chaque scène. J'avais écrit 250 pages pour *Comment je me suis disputé....* Pour *Esther Kahn*, on avait le texte de la nouvelle et une série d'interprétations possibles telles le respect de la lettre, la dyslexie d'Esther, le rapport au corps heureux ou malheureux, le statut du père qui n'est qu'évoqué dans le texte d'Arthur Symons.

« Le spectateur, quelle que soit la rage mise à lutter contre lui, identifie le début, le milieu et la fin : c'est un savoir inhérent au récit cinématographique. La durée d'un film, contrairement au théâtre, ne change pas. Bien sûr, comme en musique, il y a des temps morts, des moments où le récit s'oublie.

« Cette manière de faire me plaît. Elle va de pair avec l'analyse critique que pratique Stanley Cavell, très attentif à l'intrigue et au déroulement de l'action, pour obtenir d'un film son récit, sans surinterpréter ni fermer le sens, et sans projection personnelle. Il examine tout ce qui produit du sens sans jamais le brusquer.

« La dimension radicale de Truffaut m'intéresse plus que son inspiration romanesque. Il est radical jusqu'à l'abstraction dans ses choix narratifs. Le paradis ce sont les livres. Esther a du mal à s'approprier les livres. La lecture est pourtant la seule chose à laquelle il lui faille accéder. C'est là où elle va vivre. La première scène de *Farenheit 451* montre un résistant au téléphone. Il raccroche, il mord une pomme : c'est la sortie du paradis, il a mordu le fruit de la connaissance, il est malheureux.

« On a été très fidèles à la nouvelle. On a voulu adapter les sauts de paragraphe. Ainsi ont pu émerger les scènes avec le père dont on a pensé qu'Esther héritait du questionnement et du rapport à la vraie vie. On a rapproché Esther de Tess. C'est une fille qui veut répondre du nom de son père. Ce sont des filles qui essaient d'être des " bons fils ".

« *Esther Kahn* est un film sur Londres. Pendant les repérages, j'avais en tête le début de *On connaît la chanson*. On se rend compte là-bas qu'ils se sont battus pendant la guerre. Il ne reste rien, à part trois palais et quelques quartiers épargnés.

« Les peintures de Walter Sickert nous ont accompagnés autant que les photos que j'ai prises en repérages. Il était ami avec Symons et a eu la même maîtresse, une jeune actrice qui chantait dans les cabarets. Pour la scène de la pièce en yiddish, quand le lustre se soulève, il y avait dix-sept plans à tourner, Eric [Gautier] et moi regardions le livre de Sickert pour nous inspirer. À cause de Londres, j'ai revu *Elephant Man* et me suis aperçu que Lynch avait vu *L'Enfant sauvage*.

« L'histoire du cinéma français qui m'intéresse, c'est celle de gens qui ont vu des films américains, qui savent qu'ils ne peuvent pas les faire et qui cherchent à combler cette différence. Pour les conversations au café entre Nathan et Esther, j'ai fait faire un plafond réglable comme Coppola pour la séquence du procès dans *L'Idéaliste*. Renoir évoquant ses films muets, longtemps après, parle encore des films américains ou allemands qui lui avaient inspiré telle ou telle idée de mise en scène. »

(Propos recueillis par Marie-Anne Guerin, le 11 septembre 2000 à Paris)

Esther Kahn (Summer Phoenix) et son père (Laszlo Szabo) au bord de la Tamise.

PHOTO SIMON MEIN

sûr que l'occasion est unique, on le fait de la même façon que ce dont on a toujours eu l'habitude. Et (confie Esther) tant de puissance – tant de passion, tant de détachement – fait terriblement mal.

Les côtés des coulisses et de la salle se sont rabattus sur le cube scénique. Toute l'énergie jusque-là retenue est libérée. La scène, un temps, est devenue un monde : c'est assez pour que le monde cesse d'être une scène (du mauvais théâtre). La première Esther, extérieure à la vie et vue par morceaux, est semblable à la seconde, vivante et prise en bloc, à ceci près qu'elle a « basculé ». A présent elle n'ignore plus qui elle est ni ce qu'elle peut.

Il y a deux sortes de cinéastes qui filment le théâtre. Ceux pour qui il est le lieu d'une beauté, d'une vérité, d'un bonheur… que la vie méconnaît ou dissimule. Et ceux pour qui il est juste un moment. Quand Esther joue, la musique d'Howard Shore couvre sa voix : il ne s'agit pas seulement de refuser un bon jeu tout étalon, il s'agit de couvrir le théâtre lui-même. Pour Desplechin, il ne remplace pas la vie, ne la guérit pas : il la met à l'épreuve. C'est une pâture qui lui est offerte – la seule valable peut-être.

Ces artistes-là ne trahissent pas la vie, comme parfois on leur en fait le reproche. Au contraire, aucun art ne la vise autant. Aucun n'en a à ce point la religion (il y a du sacré chez Esther : c'est le passage de l'incommensurable dans la mesure qui la rend si forte). Desplechin nomme « vie » ce que celle-ci devient après que, le théâtre l'ayant capturée et mêlée au jeu, elle se multiplie par lui puis l'abandonne. Comme chez ceux qu'il admire (Philip Roth, la Nouvelle Vague), l'art se penche sur l'art, mais c'est comme tremplin vers une « mystique de la vie ».

Il n'y a pas aujourd'hui de film aussi peuplé, nombreux et précis – pas de film plus important. Parti du muet, Desplechin traverse l'histoire du cinéma et arrache à bout de bras un peu de vie à l'état pur, la possibilité d'un nouveau premier jour. Difficile encore de dire comment il faut l'appeler : baroque peut-être. Esther meurt (*Hedda Gabbler* se termine par un suicide) puis naît. Elle est alors envoyée dans le monde, où déjà elle fait l'effet d'une bombe. ■

P.S. : Le silence ici a été complet sur le jeu de Summer Phoenix, dont l'énergie et la rage sont au cœur d'*Esther Kahn*. Ce n'est pas un oubli. « *Sublime actrice* » ou « *extraordinaire nature* » sont des expressions plus ou moins maudites quand sans cesse sont attaquées leur sens, leur séparation, leur validité.

ESTHER KAHN

France, 2000	
Réalisation :	Arnaud Desplechin
Scénario :	Arnaud Desplechin et Emmanuel Bourdieu, d'après une nouvelle d'Arthur Symons (Ed. Mercure de France)
Interprétation :	Summer Phoenix, Ian Holm, Fabrice Desplechin et Emmanuelle Devos, Laszlo Szabo
Images :	Eric Gautier
Montage :	Hervé de Luze, Martine Giordano
Décor :	Jon Henson
Musique :	Howard Shore
Production :	Who Not Prod. et les Films Alain Sarde
Distribution :	Bac Films
Durée :	2h25
En salles :	**le 4 octobre**

GROS PLAN

Pour un quart d'heure de moins…

■ **Contraint de raccourcir son film** jusqu'à la durée fatidique (2 heures 25) qui permet les quatre séances par jour, Desplechin s'est engagé lui-même dans la refonte du film, en conseillant d'en dénouer un fil, de le lacher et de voir les scènes qui tombent. Le fil en question servait à coudre au cœur du film une sensation et une idée obsédantes et fondatrices du personnage d'Esther. Desplechin les formule comme une seule question : « *Non seulement je ne suis pas sûre d'exister mais je ne suis pas certaine que les autres existent.* » Exit par conséquent une scène de cauchemar de l'adolescence d'Esther, inspirée de la lecture de la deuxième méditation métaphysique de Descartes : les gens sont des ballons habillés dont il est impossible de vérifier à leur passage s'ils sont réels. En Hollande, le philosophe, seul dans sa chambre regarde les passants par sa fenêtre et doute de leur présence, pensant qu'un dieu trompeur aurait pu installer des mécanismes ambulants sous ces manteaux, les faisant apparaître humains. « *De même que Descartes écrit qu'il a déposé sa croyance en Dieu, Esther dépose sa croyance en Philippe Haygarth.* » Toute évocation de l'histoire de Philippe, par exemple son séjour dans la prison italienne, a disparu. La scène où Esther serre dans ses bras les pieds meurtris de son amant a disparu. « *Philippe est réduit à sa fonction.* »

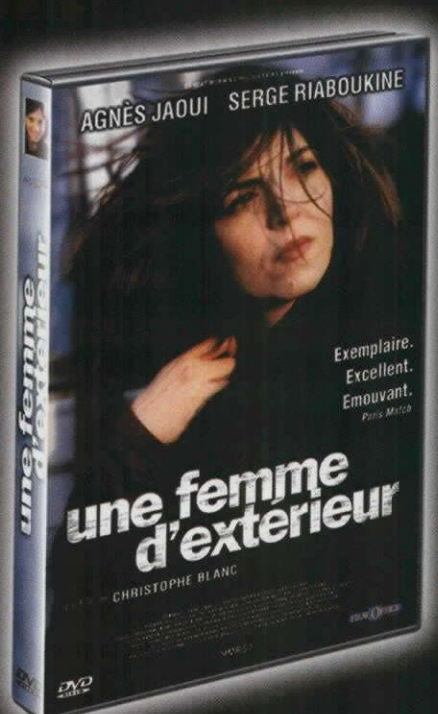
L'idée qu'une version se superpose et élimine l'autre est insupportable. Reste à savoir quelle liberté peut avoir Desplechin, accompagnant pour la montrer cette version écourtée. Comment débattre d'un objet qu'il n'a pas voulu (conçu, réalisé) comme tel ? **M.-A. G**

■ **Le scénario** bilingue d'*Esther Kahn*, par Arnaud Desplechin et Emmanuel Bourdieu, est édité par la Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma (225 p., 69 F).

Karin Viard Agnès Jaoui

César 2000
Karin Viard
Meilleure Actrice

2 ACTRICES EXCEPTIONNELLES
2 GRANDS FILMS



téva

En vidéocassette et DVD VIDEO le 4 Octobre 2000

editions M montparnasse

FILM OFFICE

Virgin Suicides de Sofia Coppola

L'ombre des jeunes filles en fleurs

par CLÉLIA COHEN

« Le bonheur de connaître ces jeunes filles était-il donc irréalisable ? », s'interroge le narrateur de *La Recherche*. *Virgin Suicides* est la cruelle réponse à cette aspiration douloureuse. Banlieue d'une ville du Michigan, milieu des années 70. S'y côtoient dans une indifférence toute apparente gazons impeccablement tondus, pavillons en préfabriqué et meubles en formica, pattes d'eph pour les garçons et cotonnades légères et volantées pour les filles, Kiss, Aerosmith et Cat Stevens, le tout dans cette atmosphère d'ennui vaporeux propre au lieu, ainsi qu'à cet âge incertain qu'est l'adolescence.

Les activités et discussions des garçons du quartier sont tout entières régies par une sublime obsession : les cinq sœurs Lisbon, filles du prof de maths (James Woods bouleversant) et de sa très bigote épouse (Kathleen Turner), cinq nymphes blondes à la fois très irréelles et très charnelles, plus inaccessibles encore que ne le sont d'ordinaire les jolies filles pour les garçons moyens, et, ce, à cause des principes d'éducation drastiques mis en place par leur mère.

Le premier film de Sofia Coppola n'est pas qu'une chronique adolescente des années 70, il est beaucoup plus que cela, et c'est sensible dès les premières images. Intercalés parmi des plans de coupe parfaits de la ville alanguie (une rue, des trottoirs, des maisons, un rayon de soleil au travers des feuillages), deux plans : Lux Lisbon (Kirsten Dunst), suçant effrontément le bout rouge d'un bâtonnet de glace, puis Cecilia, la cadette, dans une baignoire à l'eau rosie par le sang. *« Cecilia fut la première à partir »* est la première phrase du film, prononcée par une voix-*off* masculine, par la suite omniprésente, dont on ne saura jamais auquel des garçons devenu adulte elle appartient. Monocorde, rauque, la belle voix de Giovanni Ribisi accompagne tout au long cette captation délicate, mélancolique et crue de la perte de la perfection qu'est *Virgin Suicides*. Si la voix-*off* est si importante, c'est que le cinéma singulier, unique de Sofia Coppola est un cinéma de la trace. Avec une attention presque fétichiste (ce qui colle parfaitement à son sujet) aux choses, la réalisatrice crée un univers dont la fragilité est la garante même de sa péren-

Des cinq sœurs aux visages diaphanes, « Cecilia fut la première à partir ».

nité, comme l'empreinte de main que Cecilia appose sur le plâtre d'un arbre condamné. Dans la cage d'escalier où elle disparaît avant de se donner la mort, les ballons gonflés à l'hélium attachés à la rambarde sont comme la trace aérienne de la fillette, tout comme le jet d'eau qui se déclenche alors que son père la tient dans ses bras en serait la trace fluide. Les choses, les époques, les êtres ne disparaissent pas, ils hantent, semble dire ce beau film sur les regrets.

« *Cecilia fut la première à partir* » nous fait d'emblée comprendre que les autres suivront, et que le film ne fera qu'attendre cette issue incompréhensible, se présentant sous la forme d'une fausse enquête destinée à rendre le mystère moins insoutenable. Des témoignages se succèdent, des objets dérobés aux sœurs s'accumulent (rouge à lèvres, barrette, journal intime), mais ces pièces d'un puzzle insoluble ne font qu'évider autour d'elles un monde toujours plus opaque et insensé, dépourvu de sens. Car plus qu'un film sur les adolescentes, *Virgin Suicides* est le film d'une fille qui regarde des garçons en train de regarder des filles, et en elles la promesse d'un monde qu'ils ne peuvent atteindre mais qui connaîtrait tout d'eux.

Avec les moyens d'un cinéma que Sofia Coppola s'invente brillamment plan après plan, y faisant coexister les flux les plus contradictoires, le cocasse et le terrifiant, les petites trouvailles formelles acidulées et le classicisme, la sensation autant que la précision, la réalisatrice redécouvre le récit d'apprentissage. La mort des filles est là pour signifier aux garçons que plus rien d'aussi beau, d'aussi grave, d'aussi hypnotique ne leur arrivera jamais, qu'ils devront vivre avec ce regret et apprendre à le chérir.

Et c'est de l'autre côté de la rue qu'ils contemplent, à la fin du film, un immonde pavillon de banlieue déserté comme le lieu où s'est arrêtée leur enfance ; de l'autre côté de la rue, celui qu'ils ne parviendront pas à quitter, retenus des journées entières à guetter les apparitions des cinq muses, cette petite bande insolente, cette fresque indissociable, mouvante, de cinq corps gracieux, cinq visages diaphanes aux différences d'âge indiscernables (à part Cecilia, la plus jeune, et Lux, la plus délurée, le reste des sœurs Lisbon est un ensemble homogène), une fresque au sein de ►

CONTRE-CHAMPS

Où est le sang des vierges ?

par JEAN-MARC LALANNE

■ Il y a une énigme dans *Virgin Suicides*. Les cinq filles en question ne sont pas toutes vierges. Lux (Kirsten Dunst) passe même pour la traînée de service, couchant sans retenue avec les garçons les plus bourrins du lycée. Et pourtant nul doute que Lux est comprise dans la désignation du titre. En ne faisant pas de détail entre celle qui couche et les autres, le titre déplace la définition du mot vierge. La virginité ne tient pas seulement à la réalisation de l'acte sexuel, mais au sentiment d'être au monde, à la possibilité d'être compris dans l'existence. Dans le regard des quatre petits puceaux d'en face, les filles resteront à jamais des pages blanches, des feuilles vierges sur lesquelles rien n'est venu s'inscrire. Elles sont *imprenables* – par les garçons qui fantasment sur elles, comme par la fiction qui ne déflorera rien de leur secret.

COLL. CDC / D. RABOURDIN

« Carrie », de De Palma.

Esther Kahn aussi est imprenable. A la fin de *Virgin Suicides*, les quatre voisins avouent n'avoir jamais rien compris à ce qui s'est passé. « *Il manque une pièce au puzzle* », disent-ils. Cette belle formule définit la construction d'*Esther Kahn*. Plus le film avance, plus le personnage échappe. Nous ignorons ce qui meut Esther, ce qui agite cette petite tête à l'expression obtuse. Là encore, la construction est polyphonique (alternance entre le point de vue d'Esther et l'intervention d'un narrateur extérieur), mais ces différents angles d'attaque n'épuisent pas le mystère du personnage. Comme si le Rosebud, le plan final qui explique tout (mythe du Signifiant ultime déjà moqué par *Citizen Kane*), était hors du film.

En dehors, donc peut-être dans un autre film. Au centre de *Virgin Suicides*, il y a une scène de bal. Elle évoque point par point celle du *Carrie* de Brian De Palma : même esthétique *seventies*, mêmes slows sirupeux, même consécration du jeune couple d'amoureux comme roi et reine du lycée, même scénographie (échappée dans les coulisses, sous la scène), même premier baiser sur la piste. Carrie est une autre jeune fille vierge qui finit par se suicider. Elle aussi subit l'autorité d'une mère prude qui veut la couper du monde. Elle aussi se vit reine d'un soir avant de connaître une cinglante désillusion. Mais il manque une pièce à ce puzzle : le sang de cochon collecté par sa terrible rivale qui asperge la jeune fille, avant qu'elle-même ne transforme la fête en immense mare de sang. Desplechin, lui, retravaille au corps *Les Deux Anglaises et le continent*. Mais il y a un plan inoubliable du film de Truffaut dont on ne trouve aucun écho dans *Esther Kahn* : le travelling plongeant sur le sang de la jeune vierge souillant les draps à l'issue du premier rapport sexuel. La défloraison d'Esther Kahn avec un critique français est au contraire avalée dans une ellipse et se clôt sur un fondu au blanc. Véritable image-écran, cette tache aveuglante de blanc (inutile d'insister sur la valeur virginale de cette couleur) se substitue au rouge-sang truffaldien.

Dans les deux films donc, le sang des vierges ne coule pas. *Virgin Suicides* comme *Esther Kahn* citent abondamment les deux films les plus célèbres en la matière (sur un mode métaphorique et baroque chez De Palma, d'une crudité réaliste insensée au contraire chez Truffaut), mais choisissent de les amputer de cette image-clé. Peut-être parce que dans *Carrie* comme dans *Les Deux Anglaises*, une expérience a eu lieu, plus ou moins traumatique. Le drame d'Esther Kahn, de Lux ou de ses sœurs est justement de ne jamais être entamées par une expérience, de ne jamais être traversées. Pour cela, elles sont prêtes à se tailler les veines, s'empaler sur les grilles d'un jardin (*Virgin Suicides*) ou avaler des éclats de verre (*Esther Kahn*). A force de détermination guerrière, quelque chose se passe dans le corps d'Esther, une musique la propulse sur scène et elle «trouve la note».

Lux et ses sœurs ne connaîtront pas ce salut. Jusqu'à leur disparition, il ne se passe rien. Elles attendent lovées les unes sur les autres, dans leur petit musée de fanfreluches, que la vie passe. La mort même n'a rien de brutal, ne constitue en rien une expérience. Elles s'évanouissent hors-champ, sans violence, sur la pointe de pieds. Aucun sang n'a coulé. Mais nul doute que c'est dans cette recherche du sang perdu que peut surgir, à l'intérieur de ces deux films magnifiques de secrets, un peu de sens retrouvé.

laquelle il ne leur sera pas donné de se fondre. Celui qui se risque dans le plan avec elles ne le supporte pas qui, submergé par les avances moqueuses de Lux, s'enfuit en courant avant la fin du dîner.

A la suite d'une escapade de cette dernière pour passer la nuit avec le beau gosse du lycée, les jeunes filles sont cloîtrées chez elles par leur mère, et la fresque s'enroule encore un peu plus autour d'elle-même. Affalées sur leurs lits ou sur la moquette, elles ne sont alors plus qu'un entrelacs, aussi érotique qu'effrayant, de cuisses nues, de chevelures, de socquettes, à l'intérieur duquel plus personne, jamais, ne pourra prendre place.

Sofia Coppola fait subrepticement glisser ses icônes David Hamilton ou *Playboy* période *seventies* vers quelque chose de nettement plus décomposé. C'est aux héroïnes florales, lourdes, au mélange de ravissement et de répulsion de la peinture préraphaélite que l'on pense alors. Il suffit de regarder l'*Ophélie* peinte par Millais pour comprendre *Virgin Suicides*. Cette jeune femme allongée dans une eau pure parsemée de mille fleurs différentes, a le regard hébété et terrorisant de la mort.

Dans *Virgin Suicides*, la maladie des ormes qu'il faut abattre, la disparition d'une espèce de grenouilles, la puanteur des algues du lac qui envahit la ville, et, surtout, la très lancinante musique d'Air composent au film un climat où la mort au travail se mêle à la beauté. Tout, dans la mise en scène de Sofia Coppola, sait montrer cette gangrène sous-jacente, et les dernières séquences ne font que remonter le pourrissement à la surface. Lorsque les garçons sont enfin conviés au rendez-vous de leurs rêves, la jeune fille qui leur ouvre la porte, épaules nues, cigarette aux lèvres, a le visage terrifiant d'Ophélie. ■

VIRGIN SUICIDES

Etats-Unis, 1999	
Réalisation :	Sofia Coppola
Scénario :	Sofia Coppola, d'après le roman de Jeffrey Eugenides *The Virgin Suicides*
Interprétation :	James Woods, Kathleen Turner, Kirsten Dunst, Josh Hartnett, Danny De Vito, Scott Glenn, Hanna Hall, Chelse Swain, A.J. Cook, Leslie Hayman et la voix de Giovanni Ribisi
Images :	Edward Lachman
Montage :	Jim Lyons
Décors :	Megan Less
Musique :	Air
Production :	American Zoetrope, Muse Productions, Eternity Pictures
Distribution :	Pathé
Durée :	1 h 36
Sortie :	**le 27 septembre**

Dancer in the Dark de LARS VON TRIER

Lars in the dark

par JEAN-SÉBASTIEN CHAUVIN

L'univers de Lars von Trier (sans doute l'un des plus singuliers qui aient émergé en Europe depuis plus de dix ans) a toujours été difficile à cerner, à la fois ambigu et parfaitement lisible, d'une grande inventivité formelle (ou conceptuelle), mais aux motivations philosophiques souvent floues. Il a toujours joué *à la frontière*, en témoignent ses personnages, pris dans un entre-deux (fiction/réel, rêve/réalité, folie/raison). Le meilleur des *Idiots* tenait à cet espace incertain (le statut des personnages et leurs motivations) ; de même de la beauté ambivalente de *Breaking the Waves*, son film le plus ample.

Etonnamment, cette étrangeté a déserté *Dancer in the Dark*, film d'un cinéaste « guéri » de ses ambiguïtés. Björk y incarne Selma, une émigrée tchèque, en passe de devenir aveugle, travaillant dans une usine des Etats-Unis, vivant comme elle peut, un enfant à sa charge. Sa vie prendra une tournure tragique lorsqu'un voisin lui dérobera son argent, durement économisé pour sauver son fils d'une cécité annoncée. Ses rares instants de bonheur, elle les doit à ses envolées, ses rêves de comédie musicale, qui la détachent un peu de la misère. Pour ces passages, Trier a utilisé le fameux procédé des cent caméras, enregistrant les scènes simultanément. La multiplication des vues est presque devenue sa marque de fabrique, comme s'il voulait dynamiter l'espace cinématographique en mille éclats, ne plus avoir un seul regard, mais plusieurs à la fois. La réussite de *The Kingdom*, sa série télé, devait beaucoup à cette pratique qui transformait l'hôpital en un espace paranoïaque et flottant. Mais d'intuitif (*The Kingdom*), Trier est passé à la mécanisation de son procédé, évacuant tout rapport intime au plan. D'un autre côté, c'est aussi l'hypothèse la plus

Sur un wagon de chemin de fer, un ballet mis en musique par Björk.

intrigante formulée par lui, en vertu du principe que cent caméras sans regard égalent la cécité de Selma, la perte de sa faculté oculaire. Cependant, Trier ne met pas vraiment à profit ce dispositif pour créer une autre dimension (celle du non-voyant). La multiplication des vues n'équivaut pas chez lui à démultiplier le réel pour mieux le remodeler (à la manière de David Hockney et ses fameux tableaux Polaroïds, ou bien encore de Welles). Il n'envisage cela que d'une manière synoptique et unifiée, sans ombres ni hors-champ. Reste la performance, tenant davantage du système que du geste créateur, qui s'origine dans le virtuel (la disposition, à des points stratégiques, de capteurs servant à recréer un univers cohérent) et la télévision.

Cependant, l'échec du film est moins là que dans l'usage qu'il fait du mélodrame. Le mélodrame, comme genre, est porté par une sorte de poisse existentielle inflexible, faisant des personnages qui la subissent des êtres maudits. Cela induit, tôt ou tard dans la fiction, de présenter tous les rouages de ce mécanisme qui recouvre les personnages jusqu'à l'épuisement, le mélodrame étant le lieu du recul, de la distance, de l'analyse, en même temps que celui de l'épanchement. C'est même la condition de sa beauté paradoxale, de sa foncière ambiguïté. *Dancer in the Dark* reprend ce principe, mais en évacuant l'analyse de la mise en scène et la transparence du récit au profit d'une construction privilégiant les trous et les facilités de scénario. Trier a une façon bien particulière de se mettre le spectateur dans la poche, en lui assénant plans, idées, enchaînements sans aucune possibilité d'interpréter *autrement* un comportement, un événement, un mot, une scène.

Dans la séquence du procès, la construction du récit a déjà condamné l'héroïne, car Trier fait l'impasse sur la défense de Selma : on n'y voit que l'accusation. Tandis qu'une scène devrait être une lutte, une discussion, un champ de possibles, y compris dans les situations les plus inextricables, Trier nous impose, au moyen de cette facilité, une perception littéralement bouchée du procès. L'injustice faite à Selma ne réside dès lors plus seulement dans la fatalité (interne au film), mais dans la tromperie de la construction (extérieure au réel filmé), ou, si l'on peut dire, dans un vice de forme, un mensonge par omission. Bien sûr, on objectera que c'est là l'essence même du cinéma, la fiction, dans sa grande majorité, étant intrinsèquement liée à l'idée de manipulation. Pourtant, il faut marquer une différence entre cette manipulation, et celle de cinéastes comme Hitchcock (pour n'en citer qu'un), où elle est au cœur du sujet, du dispositif cinématographique, ou de la structure du récit. Les grands cinéastes de la manipulation ont souvent un rapport étroit avec un genre (le thriller, le film noir, le fantastique), plus particulièrement avec la notion de suspense, induisant un système de cache, de faux-semblants, de différés, source de plaisir pour le spectateur. Mais dès qu'il s'agit d'en appeler aux larmes, on risque de tomber dans ce que Jean-Claude Guiguet appelle une « dramaturgie volontariste », qui omet pour mieux orienter, et enserre le spectateur dans les mailles de son filet, sans lui laisser le soin, la latitude de déterminer ce qu'il voit et sent sur l'écran. Ainsi, de cet instant où Selma avoue son secret à son voisin (elle économise pour guérir son fils d'une cécité annoncée), lequel ne peut s'empêcher de lui dire, en substance, *« tu es bonne, tu es une sainte »*, orientant ce qu'il faut penser d'elle. On n'est plus dans une relation de confiance (celle qui ménage une marge de liberté au spectateur), mais dans un processus d'infantilisation, qui refuse au spectateur la possibilité de ses choix.

Ce dirigisme aboutit à la surenchère de dramatisation de la séquence finale où Selma, condamnée à mort, va être exécutée. Jamais la mise en scène n'adopte de distance critique vis-à-vis de cette barbarie. S'il la condamne, c'est en usant du spectaculaire le plus honteux (attente de la sonnerie du téléphone, désespoir de dernière minute). Il s'agit moins d'éprouver l'horreur d'une telle attente (ce qui eût été une expérience limite, mais vraie de communion dans la douleur) que de créer les conditions cinématographiques autorisant son efficacité narrative (ce qui devient franchement roublard). Il y a du reality show dans cette séquence (sans même parler de celle où Selma tue avec acharnement son voisin Bill), avec cette manière de reconstitution, ce déballage de moyens (zooms, inserts, savant montage alterné).

On se dit qu'il est impossible que Kathy (Catherine Deneuve) et Jeff (Peter Stormare), les amis de Selma, soient spectateurs de cette mise à mort. Mais comme à la télévision, Trier croit pouvoir tout montrer, en usant du montage de surcroît : le corps qui tombe, le visage qui s'enfonce, la corde tendue ; la chute est filmée comme on le ferait avec un mouvement de film d'action (gros plan, flou de filé, découpage en un assemblage rapide et esthétiquement harmonieux).

Plutôt que de s'opposer violemment à l'horreur qu'il dénonce, par des choix de mise en scène sans équivoque, le film se confond, *in fine*, avec elle, n'hésitant pas à procéder à un rapt de spectateur, nous forçant, tel Alex, les yeux écarquillés par le programme Ludovico dans *Orange mécanique*, à visionner l'impensable. ■

DANCER IN THE DARK

Danemark, 2000

Réalisation :	Lars von Trier
Scénario, cadre :	Lars von Trier
Interprétation :	Björk, Catherine Deneuve, David Morse, Peter Stormare
Image :	Robby Müller
	Molly Malene Stensgaard, François Gedigier
	Peter Grant
Musique :	Björk
Chansons :	Lars von Trier et Sjon Sigurdsson
Chorégraphie :	Vincent Paterson
Production :	Zentropa Ent. 4, Trust Film Svenska, Film I Väst, Liberator Prod.
Distribution :	Les Films du Losange
Durée :	2 h 20
En salles :	**le 18 octobre**

L'appel de la sirène le long de la rivière Suzhou.

Suzhou River de Lou Ye

Mécanique des liquides

par JEAN-SÉBASTIEN CHAUVIN

Un garçon rencontre une fille, deux êtres s'éprennent l'un de l'autre et une fiction s'emballe. Soit ici deux récits, celui du narrateur, vivant de ce qu'il filme pour les autres (les mariages par exemple) épris de la belle Meimei, jouant la sirène dans un bar ; et un autre récit, dont on ne sait pas toujours s'il est réel ou s'il est imaginé par le narrateur. Soit l'histoire d'amour de Mardar le coursier, arpentant les rues de Shanghai à moto afin de retrouver celle qu'il a perdue quelques années plus tôt, la jeune Moudan, et dont il croisera le sosie au cours de ses recherches en la personne de... Meimei.

Le film débute et se termine sur le fleuve Suzhou, sa figure tutélaire, contenant en lui tous les autres liquides : la pluie (présente dans de nombreuses scènes clés), la vodka à l'herbe de bison (dont le père de Moudan fait contrebande et qu'on ingurgite à plusieurs reprises dans le film), l'aquarium dans lequel se produit la sirène Meimei, mais aussi les lieux annexes de ces liquides, un bar, une péniche (où loge Meimei), le pont des amoureux (duquel Moudan sautera), et même les larmes (de Moudan et Meimei). Cette poétique de l'élément liquide se réalise idéalement dans la forme, dans la fluidité des trajets à moto qui scelleront le destin de Mardar et Moudan, dans les mouvements déambulatoires de la caméra, exécutés avec une grâce infinie, dans le jeu de courants, d'influences et de références qui irriguent le film de bout en bout (en particulier *Vertigo*), ou dans la douce voix hypnotique et presque monocorde du narrateur qui donne le sentiment d'un flux continu.

C'est peu dire que dans ce film on navigue au gré des courants plus qu'on n'avance de pied ferme. D'ailleurs, dès les premières images, le cinéaste semble filmer à vue, la caméra donnant l'impression de ne jamais savoir où se poser. Un peu plus tard, Lou Ye utilisera un procédé un peu similaire, lorsqu'en longue focale il balaiera sa caméra sur les passants, afin de trouver, peut-être de *choisir*, les héros de son histoire, Mardar et Moudan.

Car Lou Ye (jeune cinéaste dont c'est la deuxième réalisation après *Weekend Lover* (inédit en France) construit son film comme s'il cherchait la forme idéale à ce récit, expérimentant de sa caméra toutes sortes de procédés narratifs et visuels en même temps que se déroule le film, nous contant son histoire en improvisant, comme on le ferait un soir d'alcool, le flux des mots ralentis par les vertus chimiques de la boisson (dont semble attester la diction lente et désenchantée du narrateur).

Ethylisme et vodka aidant, dans ce film on voit double. Tout fonctionne par paire, couple, jeu de miroir, réitération. Dans cet état d'ivresse où connaissance et vision ne sont plus très fiables, les objets duals bougent sans cesse, se recomposent en une image unifiée avant de se séparer de nouveau. Ainsi Meimei pourrait bien être Moudan, à moins qu'elle ne soit une autre, ainsi Mardar n'est-il peut-être qu'une fiction de narrateur, passant anonyme auquel on a prêté son imaginaire romanesque, ou bien un corps réel, sombre et silencieux dans le tragique de son existence ; ou encore les deux simultanément. Comme Mardar cherche sa Moudan disparue, le cinéaste est en quête de son idéal (formel, amoureux). A ce titre, Mardar le coursier, lien entre les personnages, est un peu le double du cinéaste narrateur, invisible médiateur entre réel et fiction, vécu et imaginaire, idéal romanesque et réel trivial, référence et création.

Le film va bien au-delà du simple jeu de correspondances : les deux récits n'avancent jamais vraiment en parallèle, dans un rapport de parfaite homothétie, mais confluent puis se disjoignent, se confondent et s'écartent. Le film avance, comme ►

HOME
CINEMA

CHEZ MOI CE SOIR
EN 1re EXCLUSIVITE

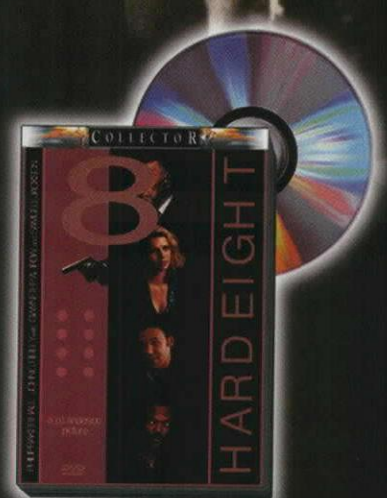
HARD EIGHT

UN FILM DE PAUL THOMAS ANDERSON

Avant **MAGNOLIA**
Avant **BOOGIE NIGHTS**

Des essais filmés en vidéo au **Sundance Institute Filmakers Lab**
à l'interprétation définitive de **Samuel Jackson** et **Gwyneth Paltrow**,
en passant par le commentaire audio de **Paul Thomas Anderson**
ou une scène supplémentaire sauvée in extremis de l'oubli (une simple VHS !),
assistez à la naissance d'un grand réalisateur américain.

Pas en salles, non.
Uniquement et pour toujours en **DVD**.



DVD VIDEO

COLUMBIA TRISTAR DVD

GAUMONT COLUMBIA TRISTAR HOME VIDEO
SIGNE LE MEILLEUR DU DVD

COLORADO

un homme ivre qui souhaiterait clarifier sa vision, ne plus voir les objets en double, mais unifiés. Tout pourrait n'être qu'un, mais voilà, dans un couple on est deux. Parfois on se rencontre, parfois on se trahit (on se tue même), on s'éloigne et l'on se rapproche. Les amants usent des mêmes lignes sinueuses que ces deux récits, se perdent de vue et se retrouvent par inadvertance. Eux aussi tendent à la plénitude de l'unicité, mais ils sont toujours à la recherche de l'autre ou le fuient. Le fleuve n'est donc pas un vain motif, mais bien la matière liquide et fluide dont le film est constitué, où personnages, récits, formes sont autant de courants aux contours flous qui parfois s'interpénètrent, se mélangent et puis divaguent.

Le film comme le fleuve, image du temps qui passe, image d'un éternel présent, renvoient à ce sentiment que les choses ont déjà eu lieu, qu'il nous reste à vivre les mêmes histoires que d'autres ont déjà vécues. Ainsi Meimei disparaîtra-t-elle dans l'épilogue après avoir vu les amants mouillés allongés côte à côté, enfin réunis dans la mort, intimant au narrateur de la chercher comme Mardar chercha Moudan. C'est pourquoi, également, le film dépasse son statut d'objet post-moderne, construit, comme les premiers films de Carax et Beineix, moins sur le réel que sur les sables mouvants de l'imaginaire cinématographique (quoique la part documentaire y soit parfois prégnante), pour atteindre à une forme de désenchantement amoureux, celui qui veut que les histoires idéales des romans ou des films sont toujours plus belles que les histoires vécues.

Les mêmes images, les mêmes histoires, les mêmes amours se sont déjà passées, de *Vertigo* à *L'Atalante*, il n'y a plus qu'à puiser en soi pour les réactiver, les vivre comme d'autres les ont vécues, les filmer alors que d'autres les ont déjà filmées, comme ces histoires d'amants retrouvés au fond du fleuve qui semblent avoir existé de toute éternité. ■

SUZHOU RIVER

Chine, 2000	
Réalisation :	Lou Ye
Scénario :	Lou Ye
Image :	Wang Yu
Montage :	Karl Riedl
Musique :	Jörg Lemberg
Interprétation :	Zhou Xhun, Jia Hongsheng, Nai Han, Yao Antian, Hua Zhongkai, Lou Ye
Production :	Nai An, Philippe Bober
Distribution :	Euripide
Durée :	1 h 23
En salles :	**le 11 octobre**

Ang Lee renoue avec la tradition hong-kongaise des films d'arts martiaux. Une réponse à « Matrix » ?

PHOTO : CHAN KAM CHUEN © GOOD MACHINE INTER.

Tigre et dragon d'Ang Lee

Retour en Asie

par BAPTISTE PIEGAY

Au centre du film, il y a une épée, qui concentre sur elle toutes les attentions, toutes les énergies narratives. Li Mu Bai (Chow-Yun Fat), son propriétaire, une légende de l'Est, renonce aux armes, et décide de léguer son épée, Destinée, au seigneur Té. Il charge Yu Shu Lien (Michelle Yeoh) de remettre Destinée aux mains de Té, qui se trouvera infléchie par ce choix. L'amour qu'ils se portent est contrarié par le souvenir du frère de sang du héros, autrefois fiancé à la belle, et dont le sacrifice a sauvé Li. Dérobée dans l'enceinte de la demeure de Té par Jen Yu, fille du gouverneur résidant là, l'épée permettra au récit de s'ouvrir, d'appeler d'autres personnages (Jade la Hyène, ennemie jurée de Li, ou l'amant de Jen Yu, un brigand qui l'a enlevée, dont elle est tombée amoureuse, mais qu'elle a dû fuir, pour honorer un mariage arrangé), faisant éclater les espaces clos qui jusqu'alors contenaient le film, laissant s'épanouir la fibre romanesque et sentimentale.

Tigre et dragon s'inscrit dans l'histoire récente du cinéma de Hong Kong, tiraillé entre Hollywood et la tradition, vieille de trente-cinq ans, des films d'arts martiaux. Tandis que John Woo semble se diluer dans le moule américain (son premier film américain, *Broken Arrow,* est un western), Ang Lee quitte Hollywood pour tourner en cantonais, avec des capitaux américains, un film ancré dans la tradition hong-kongaise : *Tigre et Dragon,* une réponse à *Matrix ?* Ici, les effets spéciaux, au lieu de faire basculer le film d'une réalité à une autre, la dilatent, en exploitent au mieux les potentialités. Ang Lee crée une tension matricielle entre la contrainte du *wu xia pian* (le film de sabres, ultra-codé) et un fantasme d'émancipation. Il s'appuie sur les attributs prosaïques du réel (les murs, les arbres, l'eau) et s'en joue. Le ►

beau travail sur le son, souffle léger, participe de cette décontextualisation du réel.

En s'affranchissant des lois de la gravité, *Tigre et Dragon* tente de repousser les limites du réalisme. Le mouvement général du film, de l'angoisse de l'enfermement à la libération des gestes, reflète cette double dynamique. La première partie du film se déroule en lieux clos, aux plafonds bas, aux ombres lourdes, des perspectives aplaties, avec peu de profondeur de champ et des angles fermés. A mesure que s'enchaînent les combats (chorégraphiés par Yuen Wo-Ping, qui a conçu ceux de *Matrix*...), les espaces explosent. Agressée dans un restaurant, Jen Yu le met à sac, défonce les portes, les planchers, le détruit comme espace hermétique (il n'est pas anodin que la Cité interdite apparaisse fugacement).

Le numérique donne au film une élégance narquoise. Il offre une liberté infinie de postures, et le réalisateur trouve les solutions scénographiques pour les capter. La mise en scène est peu spectaculaire, frontale, sans affèterie stylistique, empruntant plus au western traditionnel qu'à la pyrotechnie. L'attaque d'un convoi égaré dans un espace désertique est filmé comme un guet-apens indien dans un western : plongée abrupte sur les victimes, contre-plongée sur les brigands, inscrites dans de larges cadres, ménageant des espaces vides, laissant respirer le plan avant l'attaque.

A la fin du film, Li meurt empoisonné par une fléchette lancée par La Hyène. Le poison paralyse le héros autrefois mobile. L'image pudique de Li mourant dans les bras de Yu, exprime une impuissance. On peut vaincre les espaces, triompher de la gravité, mais pas ce qui anime le corps, le cœur. La géniale saga des Myamoto Musashi, de Tomu, ne se terminait pas autrement : après quatre volets de massacres, le samouraï comprend que la Sagesse n'est pas dans le sabre, mais dans les yeux de son aimée. ■

TIGRE ET DRAGON

(Crouching Tiger, Hidden Dragon)	
Etats-Unis, 2000	
Réalisation :	Ang Lee
Scénario :	James Schamus, Wang Hui Ling, Tsai Kuo Jung
Interprétation :	Chow Yun Fat, Michelle Yeoh, Zhang Ziyi, Chang Chen, Lung Sihung, Cheng Pei Pei
Image :	Peter Pau
Montage :	Tim Squyres
Décors :	Tim Yip
Musique :	Tan Dun
Production :	Edko Films, Zoom Hunt
Distribution :	Warner Bros.
Durée :	1 h 59
En salles :	**le 4 octobre**

Lumumba de Raoul Peck

Extension du domaine de la lutte

par OLIVIER JOYARD

Dû au rare cinéaste haïtien Raoul Peck, ce film élégant traverse sur un ton faussement hagiographique les derniers mois de la vie du héros de l'indépendance congolaise, assassiné en 1961 sur les ordres de celui qu'il nomma Colonel : Mobutu. Faussement, car en plus de dresser le portrait exalté d'un homme libre, le cinéaste fait rebondir sur son personnage-pivot une fiction construite à partir de faits réels, réfléchissant à tous les éléments contradictoires, toutes les forces qui entraînèrent sa chute.

Plaçant d'abord ses images parmi celles des luttes d'indépendance de la deuxième moitié du siècle (ouverture sur des photographies de l'époque coloniale en noir et blanc), le cinéaste consacre ensuite ses efforts à raconter depuis un lieu irréel et intemporel (à l'aide d'une voix-*off*, ici voix *d'outre-tombe* qui est celle de Lumumba lui-même) les effets d'une éternelle domination. En couleurs cette fois. Au futur antérieur, donc.

Lumumba, UNE FICTION ÉLÉGANTE FONDÉE SUR DES FAITS RÉELS : LES DERNIERS MOIS DE LA VIE DU HÉROS DE L'INDÉPENDANCE CONGOLAISE, ASSASSINÉ EN 1961 SUR LES ORDRES DE MOBUTU.

Les faits couvrent trois années (1959-1961) au cours desquelles le jeune fonctionnaire de la Poste coloniale belge Patrice Lumumba (Eriq Ebouaneh) mène son pays à l'indépendance. A la tête du MNC, parti vainqueur des élections libres de juin 1961, celui-ci devient premier ministre pour deux mois, avant d'être renversé et tué.

Aux étapes de sa prise de pouvoir succèdent ici, tout aussi rapides, celles de sa déchéance, provoquée par deux adversaires successifs et néanmoins semblables – les Belges puis l'armée du Congo indépendant –, le premier enclenchant souterrainement la victoire du second après diverses alliances, trahisons, corruptions, jalousies, désirs irrépressibles et partagés de faire couler le sang. Ces sentiments, passions et coups de force relèvent de tactiques souvent invisibles, en tous les cas au regard de l'Histoire officielle. Le film en expose la nature violente et réelle, soit au travers des visions de son personnage découvrant les complots qui le visent, soit par la toile de son récit, qui a fonction de révéler ce qui n'est pas dit (parfois seulement chuchoté), et souvent ce qui n'est pas vu, y compris par son personnage principal.

Les Belges les premiers emprisonnent le « subversif » Lumumba, et des plans de lui en prison (geôle surchauffée, gardiens obscènes) surgissent logiquement. Mais ce ne sont pas n'importe lesquels : Lumumba est libéré ce jour-là pour animer à Bruxelles les discussions sur l'indépendance du Congo. Le passage est immédiat entre prison et liberté. Et le choix de montrer seulement cela est déterminant. Car ce n'est pas l'expérience de la souffrance et de la lutte qui intéresse Raoul Peck, mais sa logique ; ce qui l'entoure, la précède et lui succède. Celui-ci ne filme pas non plus des *événements*, même si des images d'émeutes en noir et blanc, tirées de bandes d'actualité, viennent parfois se confronter à la reconstitution engagée par lui ; mais des enchaînements de pouvoir et des manipulations, des pièges refermés, des libérations soudaines. *Lumumba* n'est ni un film réaliste, ni un film mythologique. C'est, plus subtilement, une élégie tardivement révé- ►

La mort de Lumumba, dans le film, est synchrone de la prise du pouvoir par Mobutu.

TUSHA / JBA PRODUCTION

lée sous une forme *a priori* hors sujet.

Ce hors-sujet a pour nom film d'espionnage. Car très vite, plus de place pour rien d'autre que stratégies, négociations, coups en douce, déplacements, recentrages. Messages codés, messages clairs. Au cœur fantôme de cette agitation se trouvent les idées et les gestes de Lumumba, son souhait d'unité (dans son discours d'indépendance pour son peuple, pour toute l'Afrique) l'amenant à rêver d'*une extension infinie du domaine de la lutte*. Face à lui, ses adversaires réduisent à des enjeux de pouvoir chacune de leurs manœuvres. Ils rétrécissent le cadre. Et Raoul Peck filme bientôt un homme encerclé : littéralement quand les voitures kaki de Mobutu se postent dans les jardins de sa maison ; plus symboliquement quand à ce dernier, qui a laissé tuer des civils dans une église, Lumumba lance droit dans les yeux *: « Tu n'es plus à mes côtés, tu es dans mon dos. »*

Par l'effet d'un montage où le son importe autant que l'image, le bord du champ plus que son centre, *Lumumba* devient presque abstraitement l'exploration simultanée de l'intérieur et de l'extérieur des corps, des choses et des discours, de leur face et de leur côté. Aux scènes de meetings et de réunions au parlement succèdent des entrevues discrètes en salons privés. Estrades et portes de derrière, grands espaces et lieux clos, paroles données et informations entendues derrière un mur, à la radio, dans la rue, sont filmés à égalité. Inséparables, le public et le privé, le proche et le lointain. Inutiles, les visions d'un homme pour les concilier. Passionnantes à regarder les tentatives très précises, très fines, de Raoul Peck pour laisser le spectateur découvrir, parfois avant, parfois après son personnage, le chaos qui de toutes parts s'immisce. Héros déplacé suivant ses idées fixes, attaqué dès qu'il est au pouvoir par ses anciens alliés et ses adversaires de toujours, Lumumba n'est jamais là où il faut. Ses mains, ses yeux, sa bouche ne suffisent plus. Les catastrophes (viols, exactions de l'armée, dissolution de la Chambre) se passent en son absence ; il en évite une, une autre survient, dans la brousse ou dans un bureau voisin. Il prononce ses discours, mais ailleurs, sans l'entendre, des hommes le contredisent par leurs actes.

Des hommes et bientôt plus qu'un seul (Mobutu), qui rassemblera par la mort le peuple autour de lui. Par la mort, *littéralement*, puisque l'assassinat de Lumumba, fusillé dans une forêt sur ordre du nouveau dictateur, est exactement synchrone, dans le film, de la prise du pouvoir par celui-ci. Champ/contrechamp magnifique entre l'homme-léopard sur son trône et Lumumba contre l'arbre où va couler son sang. Vision très forte de ce qui en un instant a cessé de circuler, s'est fixé ailleurs, transformé et trahi.

Filmer le pouvoir (sa prise, sa fuite) et dans le même geste un temps (historique, intime) ; voir ce qui, dans la conjonction des deux, fait vaincre ou mourir des idées (politiques, existentielles), tel est le fond secret de *Lumumba*. ■

LUMUMBA

Allemagne-France, 2000	
Réalisation :	Raoul Peck
Scénario :	Raoul Peck et Pascal Bonitzer
Interprétation :	Eriq Ebouaney, Alex Descas, Théophile Moussa Sowié, Maka Kotto
Image :	Bernard Lutic
Montage :	Jacques Comets
Décors :	André Fonsny
Compositeur :	Jean-Claude Petit
Production :	JBA Production, ZDF Arte, FMB Films, Liberator Films, SFP Cinéma
Distribution :	Océan Films
Durée :	1 h 56
En salles :	**le 4 octobre**

Fast Food, Fast Women d'Amos Kollek

Célibataires mis à nu

par BAPTISTE PIEGAY

Dans ses deux derniers films, Amos Kollek semblait captif de son actrice fétiche. *Fast Food, Fast Women* rayonne toujours autour d'Anna Thomson (Bella), mais le réalisateur suit cette fois plusieurs personnages, faisant respirer son cinéma : dans le restaurant où elle travaille, Bella croise trois amis, vieillissants mais décidés à ne pas renoncer à l'amour. Sa mère la pousse dans les bras d'un chauffeur de taxi-écrivain (Bruno) pour l'éloigner de son vieux metteur en scène d'amant. Emily, la veuve angoissée dans sa solitude, une prostituée bègue, et Wanda, qui travaille dans un peep-show et se présente comme assistante sociale, complètent le tableau.

Le film procède par cercles concentriques, s'éloignant d'abord de Bella, s'attache aux mouvantes amours de ces sexagénaires maladroits, puis bifurque sur Bruno, qui frôle Bella mais tombe dans les bras d'Emily qui pourrait être sa mère…

C'est l'été à New York, Bella se déshabille sur son balcon dès que l'occasion se présente – comme Kollek cherche à se débarrasser des voiles de la représentation sociale et affective. Le voyeurisme est une figure récurrente : on se mate entre voisins, dans le cadre d'une fenêtre ou la lucarne d'une cabine de peep-show. Surprendre la femme dans sa nudité devient un moyen de se débarrasser des leurres parasitant les rapports, de surprendre le cœur avec le corps. Les personnages vieillissent, mais restent juvéniles, naïfs et anxieux dès qu'il s'agit de sentiments. Tous cachent quelque chose, puis se révèlent à mesure que s'effilochent les petites fictions qu'ils ont tissées. Emily prétend avoir 60 ans et jouir de la rente laissée par son mari, elle en avouera 66 et vivote d'une pension d'Etat.

Plastiquement le film est moins travaillé que *Sue, perdue dans Manhattan,* il creuse moins les durées, relâche plus facilement les cadres, laisse le réel s'imposer aux plans et non plus l'inverse. Bella, juchée sur d'improbables talons, ne cesse de trébucher, sans jamais tomber. Belle image du parcours récent de sa relation avec le cinéaste qui l'a filmée plus volontiers dans les égouts que droite et déterminée.

Fast Food, Fast Women est le versant lumineux de ses sombres prédécesseurs, privilégiant au principe de réalité le principe de plaisir (on sent bien que le film pourrait à tout moment basculer de l'autre côté). Il ne se dépare jamais d'une vive luminosité, tient la note de la comédie, entre réalisme distancié (les balades urbaines et nocturnes des personnages, aux cadres portés et tremblés, accompagnées de jazz, surréalisme léger (le plan traversé de bulles de savon sorties on ne sait d'où). Capra n'est pas loin : un renversement de la fortune fait de Bella une millionnaire du jour au lendemain. Riche, elle continue de travailler dans le modeste restaurant, et de supporter les jérémiades des mêmes clients.

Le film, par son regard sur le vieillissement, émeut, son titre signifie assez que le temps est compté. Les personnages sont surpris à un moment où ils doivent soit changer de vie, soit adoucir le peu de temps qu'il leur reste à vivre. ■

LUMEN FILMS

Où Bella (Anna Thomson) rencontre une prostituée bègue ou une « assistante sociale » qui travaille dans un peep-show…

FAST FOOD, FAST WOMEN

Etats-Unis, 1999	
Réalisation :	Amos Kollek
Scénario :	Amos Kollek
Interprétation :	Anna Thomson, Jamie Harris, Louise Lasser, Robert Modica
Image :	Jean-Marc Fabre
Montage :	Sheri Bylander
Décors :	Stacey Tanner
Musique :	David Carbonara
Production :	Lumen Films
Distribution :	Océan Films
Durée :	1 h 38
En salles :	**depuis le 6 septembre**

Ce qui sauve « Les Rivières pourpres », c'est la façon dont Kassovitz filme la montagne, une crevasse…

PHOTO : GUY FERRANDIS © GAUMONT

Les Rivières pourpres de MATHIEU KASSOVITZ

Que la montagne est belle

par ERWAN HIGUINEN

Le quatrième film de Mathieu Kassovitz est le fruit d'un projet paradoxal : tourner un thriller à l'américaine, mais en ne laissant surtout pas imaginer un seul instant que le résultat ne serait pas totalement français. Cette double ambition s'inscrit dans chaque séquence des *Rivières pourpres*, qui ne s'autorise par exemple à promener son traditionnel duo de flics aux personnalités contrastées entre des cadavres suppliciés façon *Seven* qu'à condition de leur adjoindre une poignée de gendarmes bien franchouillards (lecture possible : des professionnels français à l'américaine opèrent chez eux, au milieu des ringards).

C'est la première des oppositions sur lesquelles repose le film. Il y en aura d'autres : l'ambiance contre les dialogues, le décor contre l'intrigue. La réelle étrangeté du film provient de ce qu'il ne cherche pas à nier ses contradictions en arrondissant les angles. Dans *Les Rivières pourpres*, les contraires cohabitent, s'affrontant sans cesse. Pas de conciliation possible.

Pendant sa première heure, le film se scinde en deux pour suivre en parallèle les enquêtes de deux policiers : Jean Reno s'intéresse à un meurtre sordide, Vincent Cassel à une fausse profanation de cimetière et à un cambriolage d'école primaire. Comme il se doit, les deux affaires se rejoindront, révélant une conspiration que l'on est censé trouver vertigineuse. Mais l'intrigue est des plus laborieuses, et le scénario tremble sur ses bases.

Du roman de Jean-Christophe Grangé dont il est tiré, le film a hérité un déséquilibre entre l'effet qu'il doit provoquer et ce qu'il recèle réellement, ainsi qu'un air un peu forcé, trop appliqué d'élève frenchy moyen qui lorgne sur son voisin américain. Le genre n'accepte pas les approximations ; or, ici, la mécanique a des ratés.

A partir de là, deux issues sont *a priori* envisageables. La première consisterait à donner la prééminence aux personnages sur l'histoire, à ne considérer cette dernière que comme un moyen. Mais Kassovitz semble bien peu s'attacher à eux, les maintenant au niveau d'archétypes qui évoluent peu – Vincent Cassel étant, de ce point de vue, plus intriguant que Jean Reno, qui ne joue que sur un ton, et toujours faux. Seconde possibilité : dépasser l'intrigue par l'action. Mais, lorsque Cassel affronte, façon kung-fu, deux jeunes vaguement skinheads, la séquence est précédée d'une vue d'un jeu vidéo et ponctuée d'un sonore *« game over »* : fausse piste, l'action est délibérément neutralisée par l'ironie.

Ce qui sauve en partie *Les Rivières pourpres* est d'une autre nature : c'est, avant tout, la façon dont Kassovitz filme les lieux. Une université et sa grande bibliothèque surannée en clair-obscur. Les allées d'un couvent. Et, surtout, la montagne, un glacier, un champ de neige immaculé, une crevasse humide dans laquelle descendent un homme et une femme. Le récit semble alors passer au second plan, rien de plus qu'un prétexte pour envoyer une équipe dans les Alpes et fixer quelques images d'une grande beauté plastique. Alors que ses personnages s'échinent à rechercher ce qui est caché sous les apparences, Kassovitz n'est jamais meilleur que lorsqu'il filme la surface des choses. Il nous montre la montagne simplement comme il l'a vue, comme elle l'a impressionné, loin de toutes velléités démiurgiques.

Son thriller ne peut en sortir que perdant, mais il s'affirme plus filmeur que jamais. On peut à nouveau croire en lui. ■

LES RIVIÈRES POURPRES

France, 2000	
Réalisation :	Mathieu Kassovitz
Scénario :	Mathieu Kassovitz et Jean-Christophe Grangé, d'après son roman
Interprétation :	Jean Reno, Vincent Cassel, Nadia Farès, Dominique Sanda, Karim Belkhadra, Jean-Pierre Cassel, Didier Flamand
Image :	Thierry Arbogast
Montage :	Maryline Monthieux
Son :	Vincent Tulli
Musique :	Bruno Coulais
Production :	Légende Entreprises, Gaumont
Distribution :	Gaumont Buena Vista International
Durée :	1 h 45
En salles :	**Depuis le 27 septembre**

VE FESTIVAL DU CINÉMA ESPAGNOL TOULOUSE MIDI-PYRÉNÉES

Compétition officielle
9 longs métrages
et 7 courts métrages

Panorama
longs et courts métrages

Rétrospective
Fernando Trueba

Hommages à Marisa Paredes
et **Antonio Resines**

- Les soirées "fantastiques"
- Les invités
- Les archives du cinéma espagnol
- Les expositions
- Le village du festival dans la cour de la cinémathèque de Toulouse

Renseignements :
10, rue Jean Rancy
31000 Toulouse.
Tél : 05 61 12 12 20
Fax : 05 61 13 75 40
internet :
www.cine-espagne.com
mél :
cine-espagne@caramail.com

Création graphique : Points d'Impact

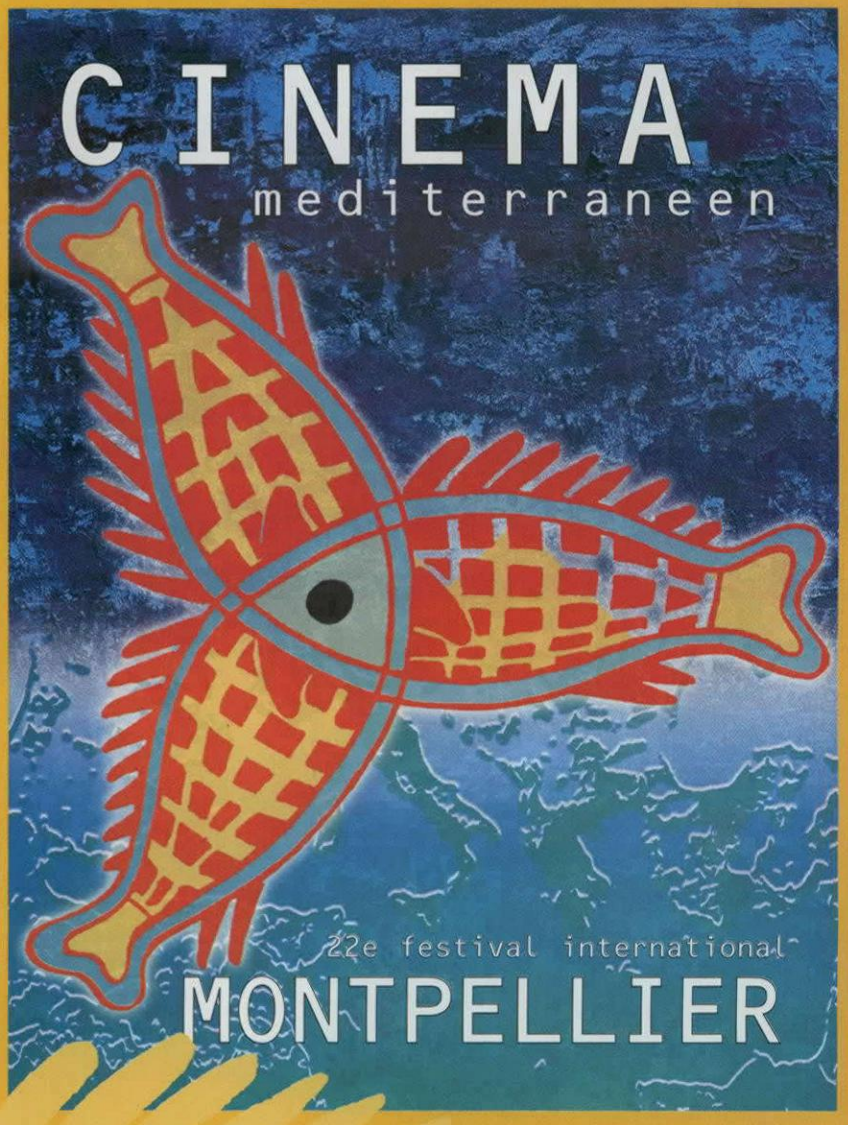
PARIS PREMIÈRE
www.paris-premiere.fr
SUD RADIO

22e festival international

CINEMA mediterraneen

MONTPELLIER

Sélection officielle
Compétition du film
Longs et courts métrages
Rétrospective Arturo Ripstein
Fatalité, mélodrame et transgression
Luis Buñuel
La période mexicaine
Hommage à Giuseppe Tornatore
Au paradis du cinéma
Bertolucci-Verdi
L'opéra au cinéma
Hommage à Moshe Ivgi
Comédien israélien
Le cinéma slovène
« avant » et « après »
Carte blanche
à Canal+ Horizons
Perversions latines
Le cinéma italien se met à nu
Une nuit en enfer avec Dario Argento
Le cinéma d'horreur méditerranéen
Cinéma d'animation
Cartoon opéra
Stage pédagogique classes « L »
Le court métrage
Soutien économique
Ciné Banc d'Essai
Bourse d'aide au développement



HEBERGEMENT - SEJOUR
Formules FestiPass

27 OCT. - 5 NOV. 2000

RENSEIGNEMENTS
78, avenue du Pirée - 34000 Montpellier
Tél. 04 99 13 73 73 - Fax 04 99 13 73 74
www.cinemed.tm.fr / e-mail : info@cinemed.tm.fr

MONTPELLIER DISTRICT

Ville de Montpellier

Amour, piments et bossa nova

de Fina Torres

(Woman On Top)
Etats-Unis, 2000. Avec Penelope Cruz, Murilo Benicio, Harold Perrineau, Jr et Mark Feuerstein. En salles depuis le 27 septembre.

PHOTO : PHIL BRAY / 20TH CENTURY FOX

Les amours contrariées d'une jeune femme brésilienne et de son mari macho au grand cœur sont l'occasion de s'abandonner aux charmes du fameux *feeling* latino dont le troisième film de Fina Torres est comme une bande promotionnelle. La voix-*off* qui ouvre les festivités sur un fond sonore de bossa nova – *il était une fois une belle Brésilienne…* – donne le ton de cette comédie d'emblée annoncée sur un mode ultra-léger qui veut d'abord divertir.

La distance entre ce qui est dit – portrait drolatique d'Isabella au sang chaud et à la plastique impeccable et de son fiancé Toninho chanteur de charme, champion de la sérénade au balcon – et ce qui est montré – images-carte postale de la vie à Bahia, moiteur des corps, processions et rites de la spiritualité populaire sur des plages bondées – est plus que ténue. Mais on se lance malgré soi sur une piste qui voudrait voir la réalisatrice jouer avec les clichés occidentaux sur le Brésil, d'autant qu'Isabella, quittant sa région natale, se retrouve à San Francisco vedette d'une émission télévisée culinaire, diffusée en *prime time*.

Or, de ce mince argument scénaristique, Torres ne fait rien. Elle ajoute du cliché au cliché – on se fatigue très vite de la caricature banale du milieu audio-visuel américain – et finit par rendre fades une héroïne et une histoire consacrées aux piments. Comme les piliers de comptoirs qui regardent, hypnotisés, le programme folklorique et accrocheur de la belle Isabella, on est sommé d'acquiescer béatement et sans réserve à l'ensorcellement brésilien.

On aurait aimé que la photogénie de Penelope Cruz soit le sujet du film. Elle n'en est que l'heureuse consolation.

Frédéric Bas

Ce que je sais d'elle d'un simple regard

de Rodrigo Garcia

Things you can tell... just by looking at her
Etats-Unis, 2000. Avec Glenn Close, Cameron Diaz, Calista Flockart, Kathy Baker, Amy Brennan et Holly Hunter. En salles le 4 octobre.

Premier film de Rodrigo Garcia, *Ce que je sais d'elle…* suit l'itinéraire de six femmes, confrontées à la vie dans ce qu'elle comporte de deuil et de solitude, d'amertume et de menus bonheurs, quelque part à Los Angeles.

Si Ricardo Garcia paraît être proche de ses personnages, à travers l'utilisation de gros plans sur les visages et l'attention portée à ce qui les anime, il ressort pourtant de tout cela une distance sage, le regard du réalisateur restant sans aspérité, sa maîtrise technique, l'image lisse et chromée, les éclairages savamment dosés ou les effets sonores mesurés faisant écran au moindre trouble, la moindre effusion.

Tout y semble millimétré, chaque élément circonscrit à une place définie et inamovible, détail d'un grand tout signifiant, sans qu'il lui soit donné la possibilité d'évoluer en dehors de la place qui lui est assignée.

De la même manière, les actrices jouent comme si leur personnage ne devait pas sortir de leur convention (les dures cachant une fêlure, par exemple), où chaque geste, chaque parole semblent mesurés à l'aune de traits psychologiques bien définis. Tout le monde dans le film semble *à l'écoute*, le réalisateur de ses actrices, les actrices de leur personnage, les personnages de leurs interlocuteurs, mais personne ne s'investit vraiment corps et âme dans la vie de l'autre.

On est compréhensif mais distant.

Jean-Sébastien Chauvin

LEARN FILM MAKING

WRITE · DIRECT · SHOOT · EDIT

YOUR OWN SHORT FILMS IN OUR INTENSIVE HANDS-ON 4 & 6 & 8 WEEK TOTAL IMMERSION WORKSHOPS FOR INDIVIDUALS WITH LITTLE OR NO PRIOR FILMMAKING EXPERIENCE. WORK WITH 16MM ARRIFLEX CAMERAS IN SMALL CLASSES DESIGNED AND TAUGHT BY AWARD-WINNING INSTRUCTORS. $4,000.
DAY AND EVENING CLASSES AVAILABLE.

Workshops start the first Monday of each month

NEW YORK FILM ACADEMY
NEW YORK CITY

UNIVERSAL STUDIOS
LOS ANGELES, CALIFORNIA

PRINCETON UNIVERSITY
PRINCETON, NEW JERSEY *

HARVARD FACULTY CLUB
CAMBRIDGE, MASS.*

FRENCH FILM INSTITUTE (FÉMIS)
PARIS, FRANCE *

CAMBRIDGE UNIVERSITY
CAMBRIDGE, ENGLAND *

*SUMMER ONLY

All workshops are solely owned and operated by the New York Film Academy and not affiliated with Universal Studios

NEW YORK FILM ACADEMY

WEST COAST
100 UNIVERSAL CITY PLAZA
UNIVERSAL CITY, CA 91608
Tel: 818-733-2600 Fax: 818-733-4074
Email: studio@nyfa.com

EAST COAST
100 EAST 17TH STREET
NYC 10003 Web: www.nyfa.com
Tel: 212-674-4300 Fax: 212-477-1414
Email: film@nyfa.com

Chansons du deuxième étage

de Roy Andersson

(Songs from the Second Floor)
Suède-Danemark, 2000. Avec Lars Nordh, Stefan Larsson, Torbjörn Fahlström, Sten Andersson. En salles le 11 octobre.

Composé uniquement de plans séquences fixes (à l'exception d'un seul qui a son importance), le premier film de Roy Andersson ressemble à un vaste recensement des états du corps établi selon trois postures-critères : debout, assis, couché. Classification qui donne au film, dans sa première partie, toute son étrange cohérence : les personnages sont d'abord définis par la position qu'ils occupent dans le cadre et qui leur confère alors une dimension psychologique et sociologique. Couchés, ils sont humiliés, agressés, indisposés. Debout, immobiles, ils sont vulnérables, voués à une chute que l'on soupçonne imminente. Reste la position assise qui permet provisoirement de se reposer et de supporter sa misère sans pour autant crouler sous son poids. Ce qui pouvait, dans la première partie, ne passer que pour une analyse à froid, cruelle et absurde (on pense à Kafka), glauque et amusante à la fois (on pense aux Monty Python), de postures signifiantes devient dans le deuxième une légitimation complaisante de l'immobilisme et du repli sur soi. Au recensement des postures succède un recensement des causes qui les provoquent. Au « comment » succède le « pourquoi ». Le film tombe, à partir de là, dans le schématisme et le symbolisme en voulant désigner les traumatismes et les puissances qui acculent les personnages à la contrition et à l'affliction. Roy Andersson dénonce lourdement la perte de la foi, les politiques, l'armée, l'Eglise, l'incroyance en la poésie, le corps médical comme les causes d'un chaos imminent. Le cinéma nous apparaît très vain quand il se propose de donner des explications.

Nicolas Azalbert

Divine, l'Evangile des merveilles

d'Arturo Ripstein

(El Evangelio de las meravillas)
Mexique, 1998. Avec Francisco Rabal, Katy Jurado, Edwarda Gurrola. En salles le 18 octobre.

Tourné entre *Carmin profond* et *Pas de lettre pour le colonel*, *Divine*, qui sort plus de deux ans après sa présentation à Cannes, ne restera pas comme une œuvre majeure d'Arturo Ripstein. Il y est question d'une secte adepte de la récupération (de tous les rebuts de la société de consommation) qui attend la fin du monde et dont la prêtresse désigne, juste avant sa mort, une adolescente pour lui succéder, ce qui précipite sa chute. Dans chaque plan s'accumulent les bibelots, costumes, et surtout les signes. Car si le film est indigeste, c'est que Ripstein, pourtant loin d'être un mauvais cinéaste, paraît sacrifier la mise en scène au profit de la diffusion de messages et de la décoration. Ce qui se révèle d'autant plus gênant que ce que le film nous assène sur le sexe, le cinéma, la religion, les jeux vidéo, etc., n'a rien de particulièrement exaltant. Restent de bonnes idées mal exploitées (les membres de la secte imitent ce qu'ils voient dans les films, qu'ils prennent pour des oracles divins) et quelques fausses audaces (ne pratiquer que la sodomie pour conserver sa « virginité ») dans un film d'une ironie glaçante. De *Divine*, qui ne pouvait se concevoir que baroque, Ripstein a malheureusement fait un film à thèse déjà obsolète.

Erwan Higuinen

L'Elue

de Chuck Russel

(Bless The Child)
Etats-Unis, 2000. Avec Kim Basinger, Jimmy Smits, Holliston Coleman, Christina Ricci. En salles le 18 octobre.

L'Elue marche sur les traces du *Sixième Sens*, en claudiquant. Le même mortel mystère des visions secrètes d'un enfant en constitue le centre. Une petite fille se construit un monde annexe, où elle utilise, entre autres étranges dispositions, ses pouvoirs de guérison, parmi apparitions de monstres, drames familiaux, atmosphère d'apocalypse new-age. Le film de M. Night Shalayman poursuivait avec monomanie son scénario. Chuck Russel, pataud, s'enfuit vers la plus-value. Un défilé de chuchotements laisse place à une suite de cris, visages horrifiés ou poupins, coupures de rythmes et de genres. Si je n'avais pas aimé le *Sixième Sens* pour la démonstration trop évidente de moyens de cinéma qu'il engageait, au moins y avait-il le désir de trouver une forme particulière à ce déploiement, un ton (gris de gris). Russell utilise d'autres moyens, pyrotechniques et grossiers ceux-là. Auteur de *L'Effaceur*, il avait rendu à Schwarzenegger une grâce qui lui manquait. Confronté à une enfant dont il veut faire une sainte, il baigne dans la tautologie.

Olivier Joyard

Les filles ne savent pas nager

d'Anne-Sophie Birot

France, 1999. Avec Isild Le Besco, Karen Alyx, Pascale Bussières, Marie Rivière. En salles le 18 octobre.

DR

Le premier film d'Anne-Sophie Birot, sur un scénario de Christophe Honoré, est un double portrait de jeunes filles. Gwen (Isild Le Besco) est une citadine, Lise (Karen Alyx) vit en Bretagne, au bord de la mer. Chaque été depuis toujours, elles se retrouvent. Très construit, le film nous les présente d'abord chacune chez elle, dans deux parties qui, si elles se déroulent simultanément, sont montées à la suite l'une de l'autre. Puis la fille des villes rejoint celle des plages, et c'est la désillusion : elles ont cessé d'être le miroir de l'autre. Entre-temps, elles ont chacune acquis un savoir sur la vie au travers d'expériences radicalement divergentes. Gwen a découvert le sexe ; Lise, dont le père est décédé, a appris quelque chose sur la mort. Si ce postulat peut sembler excessivement théorique, Anne-Sophie Birot parvient à le dépasser par des choix forts de mise en scène. Lorsqu'elle filme une famille confrontée à la mort, les séquences paraissent à la fois étirées et heurtées, inquiétantes car dissonantes – rien ne peut y sonner totalement juste. A l'inverse, la cinéaste s'élance résolument derrière la charnelle Isild Le Besco, elle qui apprend les choses en les faisant, simplement parce que l'occasion se présente. A chaque fille sa mise en scène naturelle, d'où l'impossibilité de cette coexistence dans un même plan qu'elles croient pourtant désirer. Chaque fille est un film. Anne-Sophie Birot a joliment réussi celui de Gwen et celui de Lise.

E.H.

Galaxy Quest

de Dean Parisot

Etats-Unis, 2000. Avec Sigourney Weaver, Tim Allen, Alan Rickman, Tony Shalhoub. En salles le 4 octobre.

Les ex-acteurs d'une défunte série calquée sur *Star Trek* sont recrutés par des extraterrestres en quête d'une aide pour affronter l'ennemi galactique numéro un. En débarquant dans le vaisseau spatial de leurs nouveaux amis, les comédiens tombent des nues : il a été construit à l'image de celui de leur série, comme les costumes, les armes… C'est la première bonne surprise qu'offre *Galaxy Quest* : cette comédie SF n'a pas oublié *Explorers* et ses *aliens* scotchés à la télé terrienne, même si sa portée est bien moindre que celle du film de Joe Dante. Pour les personnages, deux choses comptent ici : faire les choses pour de vrai (celles qu'ils simulaient quand ils étaient acteurs) et les faire à nouveau (comme au bon vieux temps). Toute action est ainsi à la fois une répétition et une première fois. Le plaisir de la découverte (au ►

PHOTO : MURAYY CLOSE TM © DREAMWORKS

sein du genre, cf. *La Menace fantôme*, *Lost in Space*, *Babylon 5*…) étant devenu quasi inaccessible, c'est celui de la redécouverte qui est habilement mis en avant. *Galaxy Quest* nous invite plaisamment à passer de l'autre côté du miroir, c'est-à-dire, aujourd'hui, de l'écran. E.H.

Jeu de rôles

de Mateo Gil

(Nadie conoce a nadie)
Espagne, 1999. Avec Eduardo Noriega, Jordi Molla, Paz Vega. En salles le 11 octobre.

Ecrit avec Alejandro Amenabar et réalisé par son coscénariste de *Tèsis* et *Ouvre les yeux*, *Jeu de rôles* appartient à la tendance américanophile du cinéma espagnol, appliquée à travailler les genres et à inventer des héros qui ne peuvent être que relatifs – à leur corps défendant, instables. Le premier film de Mateo Gil est envahi de rêves et de visions paranoïaques, où tout y court le risque de se révéler illusoire. Dans cette histoire de conspiration terroriste, le recours au jeu de rôles est des plus pertinents : en lui coexistent parfaitement le vrai et le faux, dans sa ronde de scénarios et représentations que le réel (à travers un héros inévitablement seul) devra rattraper. La meilleure scène est celle où, au milieu de passants ahuris, les concurrents de ce jeu mortel se poursuivent armés des pistolets-jouets qui les blessent « pour de vrai », mais qui ne blessent qu'eux. On en est, ou pas, et le film choisit d'en être. Sortant de son habile relativisme dépressif et cependant ludique, il décide de croire en la force d'un geste ou d'un regard. C'est tout à son honneur. E.H.

Maybe Baby

de Ben Elton

Angleterre, 2000. Avec Hugh Laurie et Joely Richardson, Adrian Lester, Emma Thompson. En salles le 11 octobre.

Pourquoi les Anglais qui font possiblement les séries télé les plus drôles du monde, sont-ils incapables de connaître le même succès sur grand écran ? Cette question, pas tout à fait nouvelle, se pose avec une acuité particulière après la projection de *Maybe Baby*. En effet, son réalisateur, Ben Elton, est devenu célèbre en tant que scénariste de l'hilarante série *Black Adder*, les plus grands noms de l'humour télévisuel britannique s'y partagent les seconds rôles (Rowan Atkinson, *Mr. Bean*, Dawn French, *French and Saunders*, Joanna Lumley, *Absolutely Fabulous*) et l'argument même du film s'inspire de cette situation (un producteur de la BBC en mal d'imagination met à profit la stérilité de sa femme pour en tirer la matière d'un scénario destiné à rivaliser avec les productions américaines). Au final, le ratage est pourtant manifeste. Tout se passe comme si l'humour britannique, essentiellement identitaire, réclamait une fréquentation quotidienne pour être pleinement apprécié. Humour de voisinage, en somme, que la télé peut seule fournir. Le cinéma, quant à lui, a besoin de plus d'altérité interne et immédiate. Les films *made in UK* ne sont, ainsi, jamais aussi drôles que quand ils se confrontent à un élément étranger, moteur à la fois érotique et comique (Kevin Kline et Jenifer Jason Leigh dans *Un Poisson nommé Wanda*, Andy Mc Dowell dans *Quatre mariages et un enterrement*, Julia Roberts dans *Notting Hill*). Ici, les Anglais essayent (vainement) de se reproduire entre eux. On leur conseille l'exogamie.

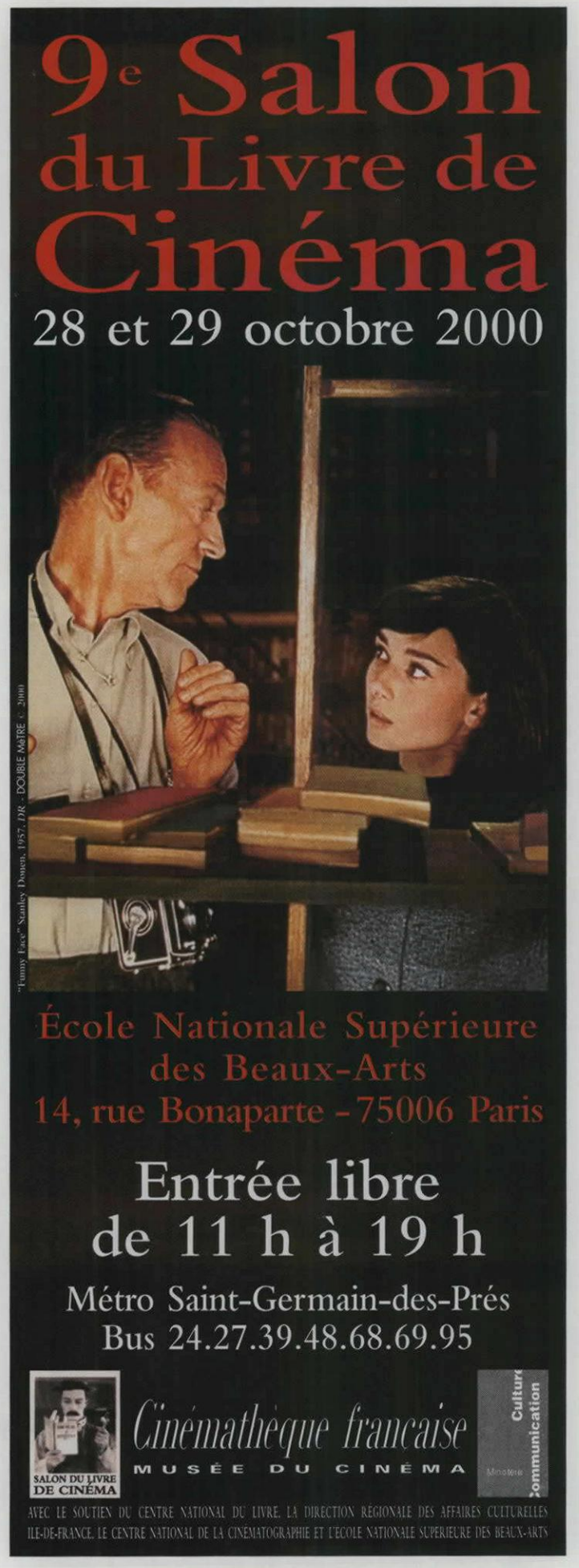
Patrice Blouin

Memento

de Christopher Nolan

ETATS-UNIS, 2000. Avec Guy Pearce, Carrie-Anne Moss, Joe Pantoliano. En salles le 11 octobre.

On sent la prise de tête, le souci forcené de faire original, jusqu'à trouver l'idée géniale à laquelle personne n'avait pensé afin (cocher la case de votre choix) de renouveler les lois du genre, d'en casser les règles, d'en transgresser les codes. *Memento* est un polar dont le héros, le mari de la victime, est amnésique : c'est ça l'idée, le syndrôme Rantanplan que les amateurs de Lucky Luke connaissent bien. Un séquence débute, où ►



on tire sur notre héros qui se demande : c'est qui celui-là que j'ai déjà vu quelque part ? Qu'est-ce qu'il me veut ? Une fois, deux fois, passe... Mais très vite (le film dure 2 heures), le procédé, reconduit à chaque séquence, lasse. A quoi bon faire simple quand on peut faire chic tendance ? Quand on a une prédisposition à oublier, il peut être utile de noter un nom ou un numéro de téléphone sur un bout de papier. Mais notre héros préfère tatouer tout cela sur son corps. C'est quand même plus visuel et il y a un gros bénéfice psychologique à la clé (il est vraiment tordu ce mec). On sent surtout que, grâce à cette astuce imbécile (nos traces prétentieuses), le réalisateur-scénariste espère rafler la mise théorique auprès de ceux qui, tout à leur commentaire savant mimétique, vont en faire des pages sur le corps, la peau et la mémoire. Une FBI (fausse bonne idée) n'a jamais donné de VBF (vrai bon film). Les *Cahiers*, qui ont quand même un peu de mémoire, ne l'ont pas oublié.

Charles Tesson

Le Monde à l'envers

de Rolando Cotta

France-Italie, 2000. Avec Laurence Côte, Denis Lavant, Roschdy Zem. En salles le 11 octobre.

Dans la catégorie, somme toute assez rare, des films improbables, on classera bien haut *Le Monde à l'envers*. Cette odyssée feuilletonesque à travers la France du XVIII[e] siècle (de la Bretagne à Marseille), a pour changeante héroïne Anne Bruneau (Laurence Côte), tour à tour jeune sorcière, fiancée bafouée, matelot travesti et lesbienne affranchie. Au cours de ces aventures, elle croise, entre autres, un idiot du village (Denis Lavant), un Maure coureur de jupons (Roschdy Zem) et une prostituée au grand cœur (Sara Capretti). Cela paraît beaucoup déjà, mais ce n'est pas tout. Confrontée à une réalité par trop prosaïque ou brutale, la jeune fille s'échappe dans un monde imaginaire figuré à l'écran par de longues séquences d'animation, mêlant dessins et images cinématographiques, et portées par le souffle folklorique de chansons tziganes. Quelque part entre *La Malle des Indes* et *Fort Boyard*, *Le Monde à l'envers* aurait pu être une bonne série télé pour les vacances. Sa place au cinéma est plus contestable. **P. B.**

Monsieur contre Madame

de Claudine Bories

France, 2000. Documentaire. En salles le 4 octobre.

Quand, après un divorce, le droit de visite de l'enfant n'est pas respecté, les juges envoient les parents dans un centre de médiation AADEF (Aide à l'enfance et à la famille), chargé de faire l'intermédiaire entre les époux. Comme l'indique le titre du documentaire de Claudine Bories, c'est moins à l'institution en tant que telle que s'intéresse la réalisatrice, qu'à la confrontation forcée, au sein d'un même espace, de deux personnes s'étant aimées et ne se parlant plus. C'est que le cinéma s'inscrit alors dans la disposition même des pièces. Parfois un mur seul, telle la fameuse lampe blanche du *Mépris*, sépare Monsieur de Madame. La caméra pivote près du sol, suit l'enfant faisant la navette, le *go between*, entre la mère et le père, le père et la mère. Le plus souvent, chacun des époux est seul face au médiateur et à la caméra, donnant séparément ses raisons, cherchant la reconnaissance de l'un comme de l'autre. On ne regrette ici que les (rares) scènes où la réalisatrice excède le cadre, administratif et spatial, qu'elle s'était elle-même fixé (un repas au McDo entre un père et ses enfants, une discussion entre un homme et une femme comparant leurs expériences respectives de parents divorcés). Cet élargissement du champ nuit à ce qui fait, ailleurs, la force du film : la prise en charge d'une situation qui lui préexiste. **P. B.**

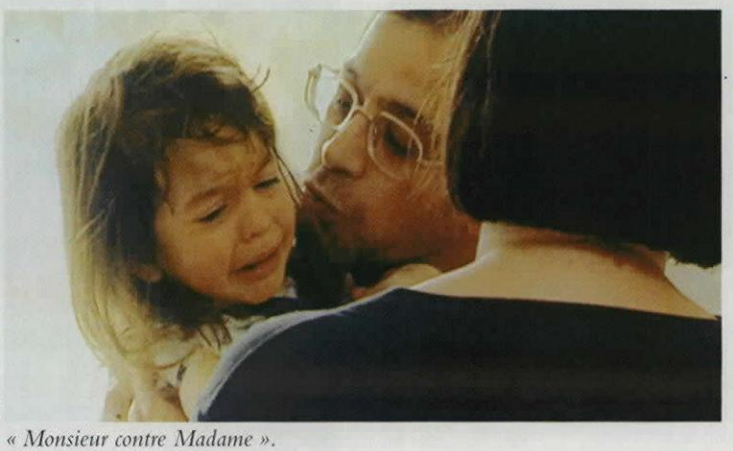
Grandeur et décadence de Fred A. Leuchter Jr

d'Errol Morris

(Mr Death)

Etat-Unis, 2000. Documentaire. Sortie le 11 octobre.

Fred A. Leuchter Jr a connu une heure de gloire et une heure d'infamie. Rendu célèbre pour avoir amélioré les différentes techniques de peine capitale utilisées aux Etats-Unis (chaise électrique, injection, pendaison), il a perdu femme et emploi après avoir témoigné, dans un procès contre un néo-nazi, en faveur de la thèse négationniste rejetant l'existence des chambres à gaz. Dès le générique (Fred A. Leuchter Jr dans une cage en acier zébrée d'éclairs), le ton est donné. Errol Morris ne recule devant aucun effet (noir et blanc, décradrages, ralentis, reconstitutions sauvages...) pour dramatiser ce qui n'a pas besoin de l'être. Il lui suffit, pourtant, de laisser son « héros » se présenter lui-même face à la caméra pour avoir plus de cinéma qu'on ne peut l'espérer. Le véritable talent du réalisateur est sans doute là, dans la capacité à trouver et faire parler ces monstres ordinaires / génies méconnus qui faisaient déjà l'unique valeur de *Fast, Cheap and out of Control*. Art du casting et de l'interview que vient en permanence gâcher ici la prétention artificieuse de la mise en scène. **P. B.**



EPICENTRE FILMS

« Monsieur contre Madame ».

La Noce

de Pavel Lounguine

France-Russie. Avec Marat Basharov, Maria Mironova, Andrei Panine, Alexandre Semtchev. En salles depuis le 27 septembre.

Une fois les idéaux révolutionnaires envolés, les régimes autoritaires effondrés, que reste-t-il à filmer du peuple russe d'aujourd'hui ? Dans son dernier film, Pavel Lounguine établit une distinction simpliste et dangereuse (abstraction faite du corps historique, politique et économique d'un peuple, il en reste toujours l'âme) qui l'amène à filmer une représentation en lieu et place d'une réalité ; c'est-à-dire à tomber dans l'imagerie. Cette imagerie consiste à faire rentrer (plus dans un sens informatique que religieux) des icônes dans le cadre et permet à Lounguine de renvoyer l'image de la Russie que l'Occident souhaite avoir. Et quoi de mieux qu'un mariage pour répertorier tous les éléments de cette fameuse « âme russe » ? Les mouvements continuels de caméra finissent par atteindre au surplace (rien ne peut bouger parce qu'une image est ontologiquement figée) et le trop-plein de personnages, de bruits et de rebondissements finit par atteindre au vide (il ne suffit pas de surcharger un cadre pour le faire exister). De même, le retour à l'innocence, prôné par Lounguine, d'un pays où l'ère du socialisme est révolue, ne peut être recevable tant le cinéaste semble avoir bien compris où se trouvaient ses intérêts : dans la dénégation même de son rôle de cinéaste. **N. A.**

On the Run

de Bruno de Almeida

France-Portugal, 2000. Avec Michael Imperioli, John Ventimiglia et la participation d'Agnès Jaoui. En salles depuis le 20 septembre.

Le coscénariste de *On the Run*, Joseph Minion, a également écrit le script de *After Hours*. Pour cette coproduc-

tion franco-portugaise, première réalisation de son jeune metteur en scène Bruno de Almeida, cela pourrait être, plus qu'un argument de vente, une bonne nouvelle. Pour le spectateur, c'en est, rétrospectivement, une mauvaise. Il s'agit en effet, de nouveau, de faire passer à un petit employé rangé, Albert (l'excellent Michael Imperiole, de l'équipe des *Sopranos*) dont la vie bascule au cours d'une nuit blanche à travers les rues de New York. Seule différence majeure entre les deux histoires : le héros malgré lui est ici entraîné dans sa virée nocturne par un camarade d'enfance, taulard évadé et rêveur fantasque, Louie (John Ventimiglia). Or l'ajout de ces ingrédients déjà répertoriés (le bandit en cavale, le couple de *buddies* que tout oppose), loin d'enrichir le film, le rend irrémédiablement bancal. De cette « nuit de tous les dons », Scorsese prenait le parti de faire un conte urbain, un mauvais rêve, au formalisme et à la théâtralisation avoués. Bruno de Almeida se contente, quant à lui, de reporter l'étrange sur le seul personnage de Louie. Pour le reste, le film fait se succéder les morceaux de bravoure (*la* scène dans les toilettes publiques, *la* scène dans un bar mal famé, *la* partie de poker...) sans que jamais un univers réellement décalé n'arrive à se mettre en place.

P. B.

Le Petit Homme

d'Ebrahim Foruzesh

Iran, 1998. Avec Mohammad Reza Safari, Habibollah Mozaffari, Alijan Lofti. En salles depuis le 27 septembre.

Produit par le Centre iranien pour le développement intellectuel – entendez : moral – des enfants, *Le Petit Homme*, troisième long métrage d'Ebrahim Foruzesh (*La Clé*, *La Jarre*) aura sans nul doute largement répondu aux attentes de son commanditaire. Sur une anecdote aussi ténue que celle de ses précédents films (les heurts et malheurs d'un jeune garçon, Mohammad Ali, issu d'une famille misérable et contraint, pour sa survie de celle-ci, de multiplier les petits boulots), Foruzesh tente de révéler les lignes de fracture d'une société partagée entre archaïsme et modernité. D'emblée, la première scène, après un très beau travelling sur une haie de roseaux frémissants, joue cette opposition : Mohammad Ali affairé dans un champ (l'archaïsme) sur fond d'autoroute (la modernité). Couper des roseaux pour faire des nattes (mais voilà : plus personne n'achète de nattes en roseau), aider son père, charbonnier, au travail (mais plus personne n'emploie de charbon), aller vendre les menus objets de rotin que sa mère fabrique laborieusement (mais, en ville, tout le monde veut du plastique) : Mohammad Ali est filmé comme la figure allégorique d'un monde archaïque qui pourtant résiste et lutte encore pour sa survie. Reste que la cruauté et l'ambivalence à l'œuvre dans les précédents films de Foruzesh sont ici singulièrement gommées (fils et petit-fils modèle, Mohammad Ali est aussi un écolier méritant doublé d'un camarade de jeux exemplaire), ce qui fait de ce *Petit homme* une fable bien-pensante, plus proche, hélas, de la Comtesse de Ségur que des contes cruels de Kiarostami. **Elisabeth Lequeret**

Road Trip

de Todd Phillips

Etats-Unis, 2000. Avec Breckin Meyer, Sean William Scott, Amy Smart, Paulo Costanzo. En salles le 18 octobre.

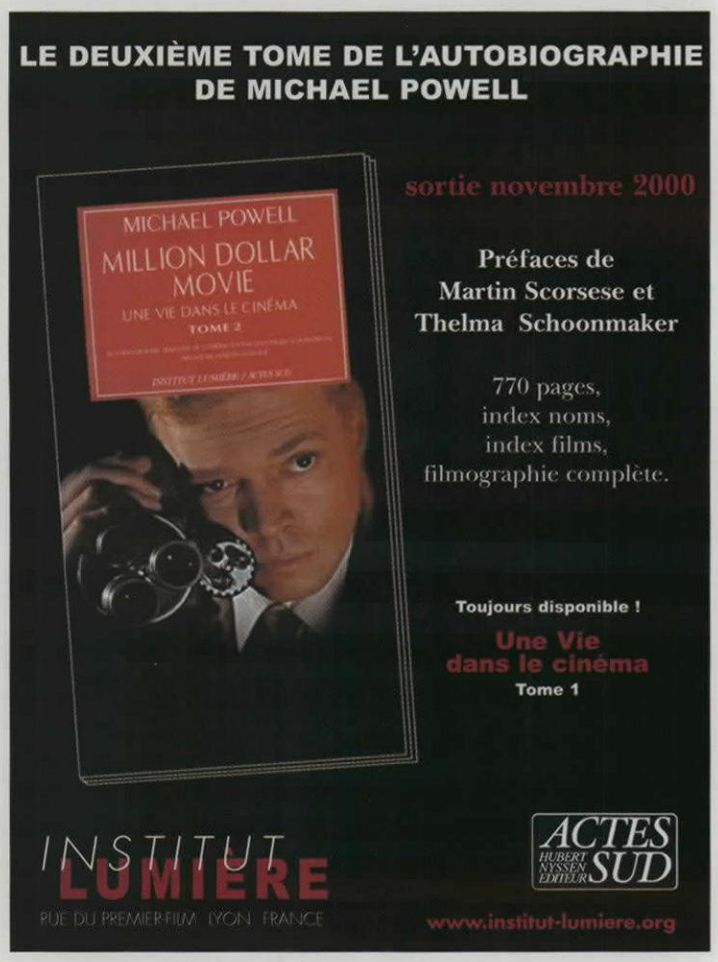
Road Trip est un film de fac – dont la grande différence avec le film de lycée est que la pratique du sexe y est la règle et non une exception enviée. Quelques étudiants mâles y prennent la route dans l'espoir de récupérer la vidéo des ébats infidèles de l'un d'eux, expédiée par erreur à sa copine. Suivent diverses mésaventures peu palpitantes car avec chaque menace de se trouver en fâcheuse posture (et d'être vu ainsi) vient la promesse qu'elle sera écartée. Le film évacue systématiquement la possibilité de la honte. La grande erreur des auteurs de *Road Trip* est de ne pas avoir compris que toute bonne comédie ado tient nécessairement du film d'horreur. E.H.

Le Tableau noir

de Samira Makhmalbaf

Iran-Italie, 2000. Avec Saïd Mohamadi, Bahman Ghobadi, Behnaz Jafari. En salles le 11 octobre.

Indubitablement, *Le Tableau noir* est un film à messages. On a tout intérêt à laisser ceux-ci sur le bas-côté parce que, pour ce qu'on en comprend, ni Samira Makhmalbaf, ni Mohsen, son père, auteur du scénario, ne sont de grands progressistes : le savoir est deux fois l'antichambre de la mort. Evidemment, d'un autre côté, la seule femme du film tient un discours ultra-moderne sur l'indépendance, ce qui fait qu'on ne sait pas trop à quoi s'en tenir. Le brouillard, qui envahit le film à intervalles réguliers, opacifie aussi le sens. Autant alors s'intéresser à autre chose, par exemple à l'indéniable talent de la cinéaste pour susciter des images poétiques fortes. Rien n'est plus beau dans le film que les effets récurrents de meute : hommes portant un tableau sur le dos dans un paysage de pierre, vieillards descendant la montagne, les mêmes fuyant les soldats, moutons en transhumance. La meute errante devient la figuration de l'humanité et si deux personnages s'appellent Reboir (le marcheur) c'est pour mieux résumer le sort de tous les autres. Mais marcher vers où ? Vers la frontière Iran-Irak et surtout vers le partage visible/invisible. C'est l'autre très bonne idée visuelle du film que de multiplier les empêchements du regard (caméra systématiquement en contrebas des montagnes, brouillard, tableau noir qui arrête le regard, masque d'un faneur). Il y a dans le monde de l'Impénétrable, qu'on appelle comme on veut (Dieu, la mort, le tableau noir) et qui est ce que le cinéma doit filmer. **Stéphane Bouquet**



Tout va bien, on s'en va

de Claude Mouriéras

France, 2000. Avec Miou Miou, Sandrine Kiberlain, Natacha Régnier, Michel Piccoli. En salles le 4 octobre.

Un père revenant, après quinze ans d'absence, pour retrouver ses trois filles, cela fait un film. Un vieil homme souffrant de la maladie d'Alzheimer, oubliant les noms et les personnes qui ont peuplé sa vie, cela en fait un autre. Le principal échec du dernier opus de Claude Mouriéras (*Sale Gosse*, *Dis-moi que je rêve*), c'est sans doute cela : n'avoir pas su trancher entre les deux ou, plus exactement, n'avoir pas réussi à les associer dans un même registre. En conséquence, on ne s'étonnera pas que prédomine seule ici la sempiternelle rengaine familiale, celle des blessures enfouies et des secrets déterrés. La maladie du père, le père lui-même, restent en marge (pendant toute la durée du film, Piccoli semble jouer ailleurs). Le réalisateur bricole bien deux-trois scènes de souvenirs, hallucinés sur fond noir, mais rien qui soit à la hauteur de ce sujet-là. Il est vrai que cela réclamerait un cinéma un peu moins bas de plafond.

P. B.

Vengo

de Tony Gatlif et Antonio Canales

France, 2000. Avec Antonio Canales, Orestes Villasan Rodriguez, Antonio Perez Dechent, Bobote. En salles le 4 octobre.

PHOTO : DENIS MERCIER / PRINCE FILMS

Il n'y a probablement pas meilleur cinéaste français qui sache aussi bien filmer la danse, la musique et le chant que Tony Gatlif. Et dans *Vengo*, les trois sont inexorablement liés puisqu'il s'agit d'un film sur le flamenco. Le cinéaste dit avoir en fait réalisé plus précisément un film-flamenco. La formule peut paraître prétentieuse, elle est aussi très juste : chaque note, chaque pas de danse, constituent le pouls du moindre plan de *Vengo*. A ceux qui, comme moi, ne savaient, par exemple, dissocier le beuglement de la beauté vocale à l'œuvre dans le chant flamenco, le film surprendra par la manière avec laquelle le cinéaste sait révéler la dimension spirituelle de cette musique – on est très loin d'un cinéma folklorique ou ethnologique. On regrettera alors que *Vengo* se perde dans un récit convenu et très prévisible (un mélodrame de la Vendetta), là où l'on aurait préféré ne voir que chorégraphies, ou du moins la fiction naître par la danse. Mais il y a de nombreux moments de cinéma très inspirés, comme durant cette première séquence (des musiciens qui jouent ensemble), dans laquelle Gatlif invente une mise en scène *live*, filmant littéralement au cœur de la musique.

Jérôme Larcher

Librairie CAHIERS DU CINEMA

Auteurs

- ❑ NAGISA OSHIMA, Louis Danvers et Charles Tatum . . . . . 105 F/16,01 €
- ❑ JEAN EUSTACHE, Alain Philippon . . . . . 91F/13,87 €
- ❑ ROBERT BRESSON, Philippe Arnaud . . . . . 125 F/19,06 €
- ❑ CLAUDE CHABROL, Joël Magny . . . . . 122 F/18,60 €
- ❑ GLAUBER ROCHA, Sylvie Pierre . . . . . 120 F/18,29 €
- ❑ MAX OPHULS, William Karl Guérin . . . . . 135 F/20,58 €
- ❑ JACQUES TATI, Michel Chion . . . . . 95 F/14,48 €
- ❑ SACHA GUITRY, Noël Simsolo . . . . . 128 F/19,51 €
- ❑ ANDREï TARKOVSKI, Antoine De Baecque . . . . . 100 F/15,24 €
- ❑ JOHN CASSAVETES, Thierry Jousse . . . . . 115 F/17,53 €
- ❑ RAINER WERNER FASSBINDER, Yann Lardeau . . . . . 155 F/23,63 €
- ❑ PAOLO ET VITTORIO TAVIANI, Gérard Legrand . . . . . 102 F/15,55 €
- ❑ ANDRE TECHINE, Alain Philippon . . . . . 92 F/14,03 €
- ❑ CLINT EASTWOOD, Noël Simsolo . . . . . 112 F/17,07 €
- ❑ MAURICE PIALAT, Joël Magny . . . . . 102 F/15,55 €
- ❑ DAVID CRONENBERG, Serge Grünberg . . . . . 105 F/16,01 €
- ❑ SATYAJIT RAY, Charles Tesson . . . . . 132 F/20,12 €
- ❑ DAVID LYNCH, Michel Chion . . . . . 145 F/22,11 €
- ❑ SERGUEI PARADJANOV, Patrick Cazals . . . . . 140 F/21,34 €
- ❑ FRANÇOIS TRUFFAUT, Carole Le Berre . . . . . 120 F/18,29 €
- ❑ LUIS BUÑUEL, Charles Tesson . . . . . 149 F/22,71 €
- ❑ CONVERSATIONS AVEC MANOEL DE OLIVEIRA, Antoine de Baecque et Jacques Parsi . . . . . 130 F/19,82 €
- ❑ FRANCIS FORD COPPOLA, Iannis Katsahnias . . . . . 140 F/21,34 €
- ❑ YAZUJIRO OZU, Shiguéhiko Hasumi . . . . . 150 F/22,87 €
- ❑ KENNETH ANGER, Olivier Assayas . . . . . 89 F/13,57 €
- ❑ ERIC ROHMER (nouvelle édition), Pascal Bonitzer . . . . . 110 F/16,77 €

Essais

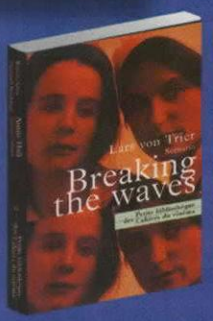
- ❑ ANDRE BAZIN, Dudley Andrew . . . . . 98 F/14,94 €
- ❑ GUERRE ET CINEMA I, LOGISTIQUE DE LA PERCEPTION, Paul Virilio . . . 95 F/14,48 €
- ❑ FIGURES DE L'ABSENCE DE L'INVISIBLE AU CINEMA, Marc Vernet . . . 105 F/16,01 €
- ❑ SUR LE CINEMA, James Agee . . . . . 120 F/18,29 €
- ❑ LA LUMIERE, Fabrice Revault D'Allonnes . . . . . 135 F/20,58 €
- ❑ A LA RECHERCHE DU BONHEUR, HOLLYWOOD ET LA COMEDIE DU REMARIAGE, Stanley Cavell . 165 F/25,15 €
- ❑ DU VISAGE AU CINEMA, Jacques Aumont . . . . . 130 F/19,82 €

LE CINEMA COMME ART SONORE, Michel Chion :

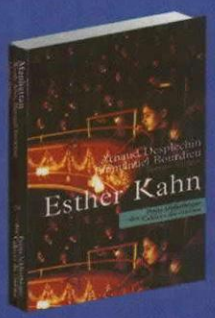
- ❑ LA VOIX AU CINEMA . . . . . 124 F/18,90 €
- ❑ LE SON AU CINEMA . . . . . 135 F/20,58 €
- ❑ LA TOILE TROUEE – LA PAROLE AU CINEMA . . . . . 102 F/15,55 €
- ❑ L'ŒIL A LA CAMERA – LE CADRAGE AU CINEMA, Dominique Villain . 108 F/16,46 €
- ❑ LE MONTAGE, Dominique Villain . . . . . 115 F/17,53 €
- ❑ LE RECIT AU CINEMA, Alain Masson . . . . . 128 F/19,51 €
- ❑ POLITIQUE DES ACTEURS, Luc Moullet . . . . . 128 F/19,51 €
- ❑ DÉCADRAGES - PEINTURE ET CINÉMA, Pascal Bonitzer . . . . . 92 F/14,03 €
- ❑ VIE DES FANTÔMES, LE FANTASTIQUE AU CINÉMA, J.L. Leutrat . . . 128 F/19,51 €
- ❑ KAFKA VA AU CINÉMA, Hanns Zischler . . . . . 130 F/19,82 €
- ❑ LE CINÉMA, UN ART MODERNE, Dominique Païni . . . . . 98 F/14,94 €
- ❑ DU MONDE ET DU MOUvEMENT DES IMAGES, Jean Louis Schefer . . . . . 80 F/12,20 €
- ❑ PENDEZ-MOI HAUT ET COURT ET AUTRES CHRONIQUES SUR LE FILM NOIR, de Barry Gifford . . . . 130 F/19,82 €

LES NOUVEAUTÉS DU MOIS

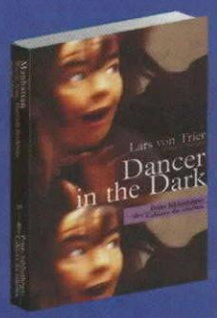
COLLECTION POCHE
« PETITE BIBLIOTHEQUE DES CAHIERS DU CINEMA



BREAKING THE WAVES 59 F
(scénario bilingue)
Lars von Trier



ESTHER KAHN 69 F
(scénario bilingue)
Arnaud Desplechin



DANCER IN THE DARK 69 F
(scénario bilingue)
Lars von Trier

- ❑ NOUVELLES CHINES, NOUVEAUX CINÉMAS Bérénice Reynaud . . . . . 149 F/22,71 €
- ❑ NUL MIEUX QUE GODARD, Alain Bergala . . . . . 140 F/21,34 €
- ❑ HOU HSIAO-HSIEN - Jean-Michel Frodon et Olivier Assayas . . . . . 120 F/18,29 €
- ❑ JAZZ ET CINÉMA, Gilles Mouëllic . . . . . 140 F/21,34 €

Ateliers

- ❑ CONVERSATIONS AVEC D. SIRK, Jon Halliday . . . . . 150 F/22,87 €
- ❑ IL ETAIT UNE FOIS SAMUEL FULLER, Samuel Fuller . . . . . 155 F/23,63 €
- ❑ LE PASSE VIVANT, Jean Renoir 83 F/12,65 €
- ❑ CONVERSATION AVEC BERGMAN, Assayas et S. Björkman . . . . 90 F/13,72 €
- ❑ LE TEMPS SCELLE, Andreï Tarkovski . . . . . 160 F/24,39 €
- ❑ SCORSESE PAR SCORSESE . 140 F/21,34 €
- ❑ FRITZ LANG EN AMERIQUE, Peter Bogdanovich . . . . . 114 F/17,38 €
- ❑ JOURNAL (1970-1986), Andreï Tarkovski . . . . . 195 F/29,73 €
- ❑ CONVERSATIONS AVEC LUIS BUNUEL, Tomas Pérez Turrent et José De La Colina . . . . . 79 F/12,04 €
- ❑ PEDRO ALMODOVAR, Frédéric Strauss . . . . . 160 F/24,39 €
- ❑ CORRESPONDANCES Auguste et Louis Lumière . . 180 F/27,44 €
- ❑ 15 ANS DE CINÉMA AMÉRICAIN . . . . . 120 F/18,29 €
- ❑ PASOLINI, PORTRAIT DU POÈTE EN CINÉASTE par Hervé Joubert-Laurencin . . . . . 149 F/22,71 €
- ❑ LE MUR DU FOND, Jacques Audiberti . . . . . 180 F/27,44 €

JEAN-LUC GODARD, par Jean-Luc Godard

- ❑ TOME I (1950-1984) . . . . 240 F/36,59 €
- ❑ TOME II (1984-1998) . . . . 240 F/36,59 €
- ❑ COFFRET TOME I et TOME II . 480 F/73,18 €

Albums

- ❑ CANNES CINÉMA . . . . . 295 F/44,97 €
- ❑ LE CINÉMA ENCHANTÉ DE J. DEMY Camille Taboulay . . . . . 195 F/29,73 €
- ❑ UNDERGROUND, E. Kusturica et S. Grünberg . . . 149 F/22,71 €
- ❑ MAGNUM CINÉMA, (relié) . . . 450 F/68,60 €
- ❑ MAGNUM CINÉMA, (broché) . 250 F/38,11 €
- ❑ VARDA PAR AGNES . . . . . 265 F/40,40 €
- ❑ DEPARDON/CINEMA, R. Depardon, F. Sabouraud . 149 F/22,71 €
- ❑ LE ROMAN DE FRANÇOIS TRUFFAUT . . . . . 295 F/44,97 €
- ❑ JOHN CASSAVETES - AUTOPORTRAITS, Ray Carney . . . . . 330 F/50,31 €
- ❑ JOHN FORD . . . . . 175 F/26,68 €
- ❑ ROBERTO ROSSELLINI . . . . . 165 F/25,15 €
- ❑ ERNST LUBITSCH . . . . . 114 F/17,38 €
- ❑ OMBRES JAUNES . . . . . 165 F/25,15 €
- ❑ JOUR DE FÊTE OU LA COULEUR RETROUVÉE, François Ede . . . . . 129 F/19,67 €
- ❑ VOYAGE DE MARTIN SCORSESE À TRAVERS LE CINÉMA AMÉRICAIN . . . . . 225 F/34,30 €
- ❑ PHOTOGÉNIE DE LA SÉRIE B de Charles Tesson . . . . . 295 F/44,97 €
- ❑ AVENTURES D'UN REGARD, Johan van der Keuken . . . . 295 F/44,97 €
- ❑ DAVID LYNCH, ENTRETIENS avec Chris Rodley . . . . . 340 F/51,83 €
- ❑ HITCHCOCK AU TRAVAIL, Bill Krohn . . . . . 345 F/52,59 €
- ❑ THE MISFITS, ... 245 F/37,35 €
- ❑ LARS VON TRIER Stig Björkman . . . . . 198 F/30,18 €

Hors collection

- ❑ LE CINÉMA DES ÉCRIVAINS (33 nouvelles), collectif . . . . 149 F/22,71 €
- ❑ ECRIRE UN SCENARIO, Michel Chion . . . . . 120 F/18,29 €
- ❑ FRITZ LANG, Lotte H. Eisner . . . . . 290 F/44,21 €
- ❑ HOLLYWOOD, L'AGE D'OR DES STUDIOS, Douglas Gomery . . . . . 109 F/16,62 €
- ❑ TROIS CENTS ANS DE CINEMA, H. Langlois . . . . . 254 F/38,72 €

HISTOIRE D'UNE REVUE – Antoine De Baecque :
TOME 1, LES CAHIERS A L'ASSAUT DU CINEMA . (1951-1959)

- ❑ Broché . . . .155 F/23,63 €
- ❑ Relié . . . .185 F/28,20 €

TOME 2, CINEMA, TOURS DETOURS (1959-1981)

- ❑ Broché . . . .165 F/25,15 €
- ❑ Relié . . . . . 195 F/29,73 €
- ❑ Coffret des 2 volumes . . . . 380 F/57,93 €
- ❑ CARISSIMO SIMENON, MON CHER FELLINI . . . . . 89 F/13,57 €
- ❑ LE SPECTATEUR NOCTURNE LES ECRIVAINS AU CINEMA – UNE ANTHOLOGIE, Jérôme Prieur . . . . . 150 F/22,87 €
- ❑ CANNES EN CARTES (cartes postales) . . . . . 59 F/8,99 €
- ❑ JOE DANTE ET LES GREMLINS DE HOLLYWOOD (1970-1999) (collectif) . . . . . 149 F/22,71 €
- ❑ AGENDA SCOLAIRE, ... 65 F

Ecrits

- ❑ LE CINEMA REVELE, Roberto Rossellini . . . . . 129 F/19,67 €
- ❑ CHRONIQUES DE CINEMA, Roger Leenhardt . . . . . 120 F/18,29 €
- ❑ L'ART D'AIMER, Jean Douchet . 135 F/20,58 €
- ❑ POETIQUE DES AUTEURS, Jean-Claude Biette . . . . . 124 F/18,90 €

Petite bibliothèque

- ❑ BREAKING THE WAVES, (scénario) de Lars Von Trier . . . . . 59 F/8,99 €
- ❑ LA RAMPE, Serge Daney . . . . 69 F/10,52 €
- ❑ LE CINÉMA SELON MELVILLE Entretiens avec Rui Nogueira . . 69 F/10,52 €
- ❑ LES YEUX VERTS, Marguerite Duras . . . . . 59 F/8,99 €
- ❑ LE CINÉMA SELON MALRAUX, Denis Marion . . . . . 59 F/8,99 €
- ❑ COMME UNE AUTOBIOGRAPHIE, Akira Kurosawa . . . . . 79 F/12,04 €
- ❑ RÉFLEXIONS SUR MON MÉTIER, Carl Th. Dreyer . . . . . 69 F/10,52 €
- ❑ SOUVENIR DE KENJI MIZOGUCHI, Yoshikata Yoda . . . . . 59 F/8,99 €
- ❑ Y AURA T'IL DE LA NEIGE À NOEL, (scénario) S.Veysset . . . . . 49 F/7,47 €
- ❑ WESTERN, (scénario) Manuel Poirier . . . . . 39 F/5,95 €
- ❑ LE DESTIN, (scénario) Youssef Chahine . . . . . 49 F/7,47 €
- ❑ KIAROSTAMI, ... 49 F/7,47 €
- ❑ L'HOMME ORDINAIRE DU CINÉMA, JL Schefer . . . . . 69 F/10,52 €
- ❑ DECONSTRUCTING HARRY, (scénario bilingue) W. Allen . . . . . 59 F/8,99 €
- ❑ LE CINÉMA FRANÇAIS DE LA LIBÉRATION À LA NOUVELLE VAGUE, André Bazin . . . . . 69 F/10,52 €
- ❑ ORSON WELLES, par André Bazin . . . . . 59 F/8,99 €
- ❑ 6 CONTES MORAUX, (scénario) E. Rohmer . . . . . 69 F/10,52 €
- ❑ CINÉ JOURNAL, S. Daney (T. 1 et 2) . . . . . le tome : 69 F/10,52 €
- ❑ THE BIG LEBOWSKI, (scénario bilingue) E. Coen . . . . . 59 F/8,99 €
- ❑ CEUX QUI M'AIMENT PRENDRONT LE TRAIN, P. Chéreau (scénario) . . . . . 59 F/8,99 €
- ❑ Le SEPTIÈME CIEL, (scénario) B. Jacquot et J. Beaujour . . . . . 39 F/5,95 €
- ❑ RIEN SUR ROBERT, (scénario) P. Bonitzer . . . . . 39 F/5,95 €
- ❑ CONVERSATION AVEC SERGIO LEONE, N. Simsolo . . . . . 69 F/10,52 €
- ❑ ROMANCE, (scénario) Catherine Breillat . . . . . .39 F/5,95 €
- ❑ LE CHAMP AVEUGLE, Pascal Bonitzer . . . . . 49 F/7,47 €
- ❑ ALFRED HITCHCOCK, Jean Douchet . . . . . 79 F/12,04 €
- ❑ TOUT SUR MA MÈRE (scénario bilingue), Pedro Almodovar . . . . . 59 F/8,99 €
- ❑ LA MORT AUX TROUSSES, (scénario bilingue) Ernest Lehman . . . . . 79 F/12,04 €
- ❑ ROSETTA / LA PROMESSE, (scénario) Jean-Luc Dardenne . . . . . 49 F/7,47 €
- ❑ COMÉDIES ET PROVERBES, (scénarios) Eric Rohmer
  Tome 1 . . . . . 59 F/8,99 €
  Tome 2 . . . . . 59 F/8,99 €
- ❑ UNE HISTOIRE VRAIE, (scénario bilingue) Mary Sweeney et john Roach . 59 F/8,99 €
- ❑ LES CONTES DES QUATRE SAISONS, (scénario) Eric Rohmer . . . . . 69 F/10,52 €
- ❑ NOUVELLE VAGUE, ... 79 F/12,04 €
- ❑ FIN AOUT DÉBUT, SEPTEMBRE, (scénario) O. Assayas . . . . . 49 F/7,47 €
- ❑ ANNIE HALL, (scénario bilingue) Woody Allen et Marshall Brickmann 59 F/8,99 €
- ❑ MANHATTAN, (scénario bilingue) Woody Allen et Marshall Brickmann 59 F/8,99 €
- ❑ L'ORGANISATION DE L'ESPACE DANS LE FAUST DE MURNAU Eric Rohmer . . . . . 49 F/7,47 €
- ❑ ECRITS SUR LE CINÉMA Pier Paolo Pasolini . . . . . 69 F/10,52 €
- ❑ CHARLIE CHAPLIN, André Bazin . . 49 F/7,47 €
- ❑ LA NUIT AMÉRICAINE (scénario) François Truffaut . . . . . 69 F/10,52 €
- ❑ TABOU (scénario bilingue français/japonais) Nagisa Oshima . . . . . 69 F/10,52 €
- ❑ LES DESTINÉES SENTIMENTALES (scénario) Olivier Assayas et Jacques Fieschi d'après le roman de Chaques Chardonne . 69 F/10,52 €
- ❑ LE PLAISIR DES YEUX François Truffaut . . . . . 79 F/12,042 €
- ❑ O BROTHER (scénario bilingue) Ethan et Joël Coen . . . . . 69 F/10,52 €
- ❑ ESTHER KAHN (scénario bilingue) Arnaud Desplechin . . . . . 69 F/10,52 €
- ❑ DANCER IN THE DARK (scénario bilingue) Lars von Trier . . . . . 69 F/10,52 €

Pour commander vos ouvrages, tournez la page ► ►

Librairie

Fac-similés

- ❑ Tome I – Cahiers du cinéma n° 1 à 10 ..... 150 F/22,87 €
- ❑ Tome II – Cahiers du cinéma n° 11 à 20 ..... 150 F/22,87 €
- ❑ Tome III – Cahiers du cinéma n° 21 à 30 ..... 150 F/22,87 €
- ❑ Tome VII – Cahiers du cinéma n° 67 à 78 ..... 150 F/22,87 €
- ❑ Tome VIII – Cahiers du cinéma n° 79 à 90 ..... 150 F/22,87 €
- ❑ Tome IX – Cahiers du cinéma n° 91 à 102 ..... 150 F/22,87 €
- ❑ Tome X – Cahiers du cinéma n° 103 à 114 ..... 150 F/22,87 €
- ❑ Tome XI – Cahiers du cinéma n° 115 à 126 ..... 150 F/22,87 €
- ❑ Tome XII – Cahiers du cinéma n° 127 à 138 ..... 150 F/22,87 €
- ❑ Tome XIII – Cahiers du cinéma n° 139 à 151 ..... 150 F/22,87 H€
- ❑ Tome XIV – Cahiers du cinéma n° 152 à 159 ..... 150 F/22,87 €
- ❑ LES 11 VOLUMES ..... 1200 F/198,18 €

Hors-série

- ❑ MONSTRESSES ..... 46 F/7,01 €
- ❑ HITCHCOCK ..... 100 F/15,24 €
- ❑ DANS LES GRIFFES DE L'OMBRE ROUGE ..... 60 F/9,15 €
- ❑ HONG KONG CINEMA ..... 51 F/7,77 €
- ❑ ACTEURS ..... 60 F/9,15 €
- ❑ SPECIAL CINEMA SOVIETIQUE ..... 49 F/7,47 €
- ❑ SPECIAL GODARD : 30 ANS DEPUIS ..... 69 F/10,52 €
- ❑ INDEX DES CAHIERS DU CINEMA 201-400 ..... 150 F/22,87 €
- ❑ IL ETAIT UNE FOIS EN EUROPE ..... 60 F/9,15 €
- ❑ SERGE DANEY ..... 60 F/9,15 €
- ❑ LES YEUX VERTS ..... 67 F/10,21 €
- ❑ ISABELLE HUPPERT ..... 60 F/9,15 €
- ❑ SPÉCIAL VIDÉO, 100 Films pour une vidéothèque ..... 60 F/9,15 €
- ❑ ALBUM DE TOURNAGE ..... 90 F/13,72 €
- ❑ OÙ VA LA VIDÉO ..... 140 F/21,34 €
- ❑ CENT JOURNÉES QUI ONT FAIT LE CINÉMA ..... 50 F/7,62 €

Numéros

COMPLÉTEZ VOTRE COLLECTION

Anciens numéros encore disponibles classés par année. Le numéro : 40 F/ 6,10 € (frais de port inclus). Entourez les numéros choisis.

1968
204

1969
211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218

1970
219, 220/21, 222

1971
228, 229, 230, 231, 232

1972
234/35, 236/37, 238/39, 240, 241

1973
244

1975
253, 254/55, 256, 257, 258/59

1976
262/63, 264, 265, 266/67, 270, 271, 272

1977
273, 274, 275, 276, 277, 278, 282, 283

1978
284, 285, 286, 287, 288, 289, 290/91 292, 293, 294, 295

1979
296, 297, 298, 299, 306, 301, 302, 303, 304, 305

1980
307, 308, 309, 310, 311, 314, 315, 316, 318

1981
323/24, 325, 326, 327, Spécial Télévision

1982
331, 332, 333, 336, 337, 340, 341, 343, 344

1983
345, 346, 347, 348/49, 350, 351, 352, 353, 354

1984
355, 356, 357, 358, 359, 364, 365, 366

1985
367, 368, 369, 370, 373, 374, 375, 376, 377, 378

1986
379, 380, 381, 382, 385, 386, 387, 388, 389, 390

1987
391, 392, 393, 394, 395/6, 397, 398, 399, 401, 402

1988
403, 404, 405, 406, 409, 410, 411, 412, 413, 414

1989
415, 416, 417, 418, 419/20, 421, 422, 423, 424, 425, 426

1990
427, 428, 429, 430, 431/32, 433, 434, 435, 436, 437, 438

1991
439, 440, 441, 442, 443/44, 445, 446, 447, 448, 449, 450

1992
451, 452, 453, 454, 455/56, 457, 459, 461, 462, Hors-série 91 (les films de 1991)

1993
463, 464, 465, 466, 467/468 (Cannes 93), 469, 470, 471, 472, 474, Hors-série 92 (les films de 1992)

1994
475, 476, 478, 479/480 (Cannes 94), 481, 482, 483, 484, 485, 486

1995
487, 488, 489, 490, 491, 492, 493 (Spécial Kiarostami), 494, 495, 496, 497, 498 Hors série musique

1996
499, 500 (Spécial Scorsese), 501, 502 (Cannes 96), 503 (Nouvelles technologies),504, 505, 506 (Spécial Chahine), 507, 508

1997
509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, Histoires de Cannes, Hors-série Chabrol

1998
521, 522, 523 (Supplément J. Eustache), 524 (Cannes 98), 525, 526, 527, 528 (Supplément A. Hitchcock), Hors-série Cinéma 68, Hors-série Nouvelle vague

1999
531, 532, 533, Hors série Made in China 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541

2000
542, 543, 544, Hors série Aux frontières du cinéma, 545, 546, 547, 548, 549

Reliures

Chaque reliure permet de réunir les onze numéros parus dans l'année. Ces reliures, au maniement simple, sont au format actuel de la revue, avec le titre « Cahiers du cinéma » imprimé sur la tranche (couleur gris foncé). Reliure nouveau format (à partir du n° 425) :

- ❑ 1 reliure : 85 F/12,96 €
- ❑ 2 reliures : 160 F/24,39 €
- ❑ 3 reliures : 235 F/35,83 €

BULLETIN DE COMMANDE

A détacher, photocopier ou recopier, et à retourner accompagné de votre règlement aux :
CAHIERS DU CINÉMA - 9, passage de la Boule-Blanche - 75012 Paris

Je souhaite recevoir dans les 15 jours les ouvrages suivants.

TITRES	QUANTITÉ	PRIX TTC
	TOTAL	

NOM _____

Prénom _____

Adresse _____

_____

Commune _____

Code postal ⌊_⌊_⌊_⌊_⌊_⌋ Tél. ⌊_⌊_⌊_⌊_⌊_⌊_⌊_⌊_⌊_⌊_⌋

Bureau distributeur _____

Je joins mon règlement par :

□ Chèque bancaire □ C C P

□ Carte bancaire ⌊_⌊_⌊_⌊_⌊_⌊_⌊_⌊_⌊_⌊_⌊_⌊_⌊_⌊_⌋

Date d'expiration ⌊_⌊_⌊_⌊_⌋ Signature :

□ Je souhaite recevoir une facture acquittée

Conformément à la loi "Informatique et Libertés", vous disposez d'un droit

AGENDA

PARIS

Cinémathèque française

Octobre

Dans la salle du Palais de Chaillot, la Cinémathèque française consacre sa grande rétrospective du mois à Abel Gance, du 4 au 29 octobre. ***La Roue, La Fin du monde, Napoléon*** (versions muette de 1927, sonore de 1935, remontée de 1971), les deux ***Mater Dolorosa*** (1917 et 1932), les rushes d'***Ecce Homo*** (1918, film jamais monté)... et deux films récemment restaurés : ***Au secours !*** (1924, écrit et interprété par Max Linder) et ***La Folie du docteur Tube*** (1916). Dans la salle Grands Boulevards, c'est Jack Arnold qui est à l'honneur (du 11 au 29 octobre) avec vingt films. L'occasion de revoir ses films fantastiques et de science-fiction les plus connus (***L'Homme qui rétrécit, Tarantula, Le Météore de la nuit, L'Etrange Créature du lac Noir, La Revanche de la créature***), mais aussi, sinon surtout, de découvrir ses comédies, films policiers et westerns. La rétrospective Jack Arnold s'interrompra les 13 et 14 octobre le temps de projeter les films de Louis Skorecki, cinéaste et critique.

Tél : 01 56 26 01 01

Typiquement british

Centre Pompidou, 4 octobre-5 mars

Ce mois-ci débute au Centre Pompidou la rétrospective monstre qui, jusqu'au printemps, permettra de revisiter l'histoire du cinéma britannique en 13 thèmes et plus de 200 films. Le premier cycle – du 4 au 30 octobre – est consacré à « la dynastie Redgrave », du patriarche Michael (qui débuta dans ***Une femme disparaît*** d'Hitchcock) aux toutes jeunes Jemma et Daisy en passant par Vanessa Redgrave (***Blow Up*** d'Antonioni, ***Prick Up Your Ears*** de Stephen Frears...) et son époux le cinéaste Tony Richardson, l'un des « jeunes hommes en colère » à l'origine du Free Cinema britannique. La deuxième étape de la rétrospective, sur le thème « Fantastique et imaginaire », est dominée par Michael Powell et Emeric Pressburger, dont sont programmés sept films essentiels.

Centre Pompidou, tél : 01 44 78 42 00 ; fax : 01 44 78 13 02 ; Internet : www.centrepompidou.fr.

Rouge

Forum des images, jusqu'au 22 octobre

Entamé le 19 septembre, le cycle « Rouge » du Forum des images poursuit ses variations chromatiques. Du ***Désert rouge*** d'Antonioni à ***Traquenard*** de Nicholas Ray, de ***Carrie*** de De Palma à ***Mauvais sang*** de Carax, en passant par une journée vampires le 15 octobre (du ***Nosferatu*** de Murnau au ***Dracula*** de Coppola) et un week-end de révoltes du 20 au 22 (***La Marseillaise*** de Renoir, ***Palombella rossa*** de Moretti...).

Tél : 01 44 76 62 00 ou 01 44 76 63 33 ; www.forumdesimages.net.

Festival du cinéma allemand

L'Arlequin, 11-17 octobre

Le 5e Festival du cinéma allemand exhibe dix films présentés dans les grands festivals en présence de leurs réalisateurs et comédiens. S'y ajoutent un hommage à Reinhard Hauff, cinéaste devenu directeur de la Film und Fernsehakademie de Berlin – avec quatre films de Hauff et cinq de ses élèves – et surtout, le 16 octobre à 19h et 21h, la présentation, en copie neuve et accompagnée par un orchestre, de deux films de Lubitsch en 1919 : ***La Princesse aux huîtres*** et ***La Dubarry.***

01 45 44 28 80 ou 01 42 22 03 27.

9e Quinzaine du cinéma francophone

Centre Wallonie-Bruxelles, jusqu'au 13 octobre

Thème de l'édition 2000 de la Quinzaine du cinéma francophone, qui s'est ouverte le 2 octobre : l'Afrique coloniale. Au programme : trois films d'un pionnier du cinéma belge, André Cauvin, une séance consacrée à l'abbé Cornil, metteur en scène, dans les années 50, de films de propagande et/ou éducatifs destinés à l'Afrique, *Afrique 50* de René Vauthier, ***Afrique, je te plumerai*** de Jean-Marie Téno, ***Circus Baobab*** de Laurent Chevalier...

Centre Wallonie-Bruxelles, 46 rue Quincampoix, 4e ; tél : 01 53 01 96 96.

Rétrospective Aki Kaurismäki

Institut finlandais, jusqu'au 16 décembre

Entamée le 21 septembre, la première partie de l'intégrale Aki Kaurismäki est consacrée à ses adaptations littéraires, certaines séances étant précédées de rencontres avec des collaborateurs du cinéaste finlandais. Le 20 octobre débutera ensuite, avec ***La Fille aux allumettes,*** la seconde phase de cette rétrospective automnale, sur le thème des « Portraits d'ouvriers », la soirée du 24 étant consacrée aux courts métrages.

Institut finlandais, 60 rue des Ecoles, 5e ; tél : 01 40 51 89 09 ; fax : 01 40 46 09 33 ; e-mail : info@institut-finlandais.asso.fr www.institut-finlandais.asso.fr.

La Méditerranée entre nord et sud

Institut du Monde Arabe, à partir du 7 octobre

Pagnol, Allio, Chahine, Bagdadi, Boughedir : l'IMA navigue d'une rive de la Méditerranée à l'autre. Suite en novembre et décembre.

Renseignements : 01 40 51 38 38 ; www.imarabe.org.

Jean Rouch, récits photographiques

Musée de l'Homme, 4 octobre-31 décembre

Jean Rouch n'a pas seulement filmé : ses photographies, méconnues et jusqu'à présent difficiles d'accès, sont enfin visibles grâce à l'exposition du Musée de l'Homme.

Musée de l'Homme, Palais de Chaillot, 17 place du Trocadéro, 16e ; tous les jours sauf le mardi de 9h45 à 17h15 ; tél : 01 44 05 72 00.

Documentaire sur grand écran

Cinéma des cinéastes, 8 octobre-31 décembre

Le nouveau cycle de Documentaires sur grand écran s'intitule « Bravo l'artiste ! ». Jusqu'à la fin de l'année se succéderont des films de Marker, Klein, Wenders, Clouzot, Comolli ou Pollet, sans oublier ***Le Jour de Noël*** de notre collaborateur Thierry Jousse.

Tél. : 01 40 38 04 00.

6e Semaine chrétienne du cinéma

L'Arlequin, 4-10 octobre

Sur le thème « Renaître », la 6e Semaine chrétienne du cinéma permettra de réviser ses classiques en 22 films (qui, d'après le communiqué de la manifestation, *« sont tous la description d'une épreuve, dont l'homme et la femme sortent grandis, mûris, plus sereins, plus humains, tout en étant blessés, meurtris à jamais »*) suivis de débats. Au programme de ce festival : ***Les Contrebandiers de Moonfleet*** de Lang, ***L'Aurore*** de Murnau, ***Ordet*** de Dreyer, ***Vers la joie*** de Bergman ou encore le plus rare ***Tonnerres lointains*** de Satyajit Ray.

L'Arlequin, 76 rue de Rennes, 6e, tél : 08 36 68 48 24.

Tokyo Zone

Café de la Danse, 31 octobre-5 novembre

Toute nouvelle manifestation parisienne consacrée aux cultures contemporaines du Japon propose, outre des performances, expositions photographiques, débats, concerts et danse, six programmes de films courts de natures très diverses (fiction, clip, animation, expérimental, art vidéo...). A voir notamment : ***Week-end à Tokyo,*** joli film de Romain Slocombe et Pierre Tasso repéré au festival du court métrage de Grenoble ; le premier épisode de l'époustouflante série ***Serial Experiments Lain*** (cf *Cahiers* n°544) ; ***Kuchu-Izakaya,*** court métrage du prodige de l'*anime* Koji Morimoto ; ***There is no Safety Zone*** de Dominique Gonzales-Foerster, troisième artiste (après Pierre Huygues et Philippe Parreno) à s'approprier le personnage de manga inachevé Ann-Lee.

Café de la Danse, 5 passage Louis Philippe, 11e, tél : 01 47 00 57 59 ; www.cafedeladanse.com.

Cinéma muet en concert

Auditorium du Louvre, 14 et 15 octobre

La saison de Cinéma muet en concert de l'Auditorium du Louvre débute avec ***Les Hommes le dimanche*** (1929), premier film de Robert Siodmak cosigné par

LES CAHIERS ASSOCIENT

Festival Ciné 32, Indépendance(s) et création

Auch, 12-15 octobre

Une trentaine d'avant-premières (***La Brèche de Roland*** des Frères Larrieu, ***Sous le sable*** de François Ozon...) sont au programme du 3e festival Indépendance(s) et création, accompagnées de débats sur le thème du « cinéma de proximité ».

Ciné 32, tél : 05 62 63 50 62 ; fax : 05 62 60 61 15 ; e-mail : festcine32@aol.com www.sagec-cine32.com

22e Festival international du cinéma méditerranéen

Montpellier, 27 octobre-5 novembre

Outre sa traditionnelle compétition de courts et longs métrages récents (avec, pour cette édition, plus de films et de prix), le festival du cinéma méditerranéen propose : un choix de films slovènes tournés avant ou après l'indépendance, un hommage à Moshe Ivgi, acteur israélien vu notamment dans ***Yom Yom*** de Gitaï, une nuit dédiée au cinéma d'horreur méditerranéen, un cycle titré « Perversions latines » (Ferreri, Risi, Lattuada, Germi...), mais aussi une incursion au Mexique pour une rétrospective Arturo Ripstein (avec plusieurs films inédits en France) et un hommage à Buñuel, période mexicaine.

Cinéma Méditerranéen Montpellier, tél : 04 99 13 73 73 ; fax : 04 99 13 73 74 ; e-mail : info@cinemed.tm.fr ; www.cinemed.tm.fr.

La rédaction des Cahiers invite les lecteurs de Montpellier et de la région à venir la rencontrer le samedi 28 octobre, à 16 heures, à la salle Sully 1, au Corum, Palais des Congrès de Montpellier, pour discuter de la nouvelle formule. Cette rencontre sera suivie de la projection, d'un film d'Arturo Ripstein, en présence du réalisateur.

(Publicité)

Officine médiatico cinéphilique recherche

jeune homme

essentiellement motivé par sa passion du cinéma

Envoyer CV et lettre de motivation au journal, qui transmettra

Formation professionnelle de SCÉNARISTE

5 mois plein temps - Avignon
Février - juin 2001
dirigée par Antoine Tudal
Oscar du scénario pour
Les Dimanches de Ville d'Avray

financements et rémunérations possibles

IMCA Provence 04 90 86 15 37

Crrav → www.crrav.com
Formation Continue

L'assistanat de réalisation - déc 2000
Le découpage de la fiction - fév 2001
Droit d'auteur audiovisuel & multimédia - janv 2001
Le scénario interactif - fév 2001
Pratique du doublage de films - nov 2000 - fév 2001
Direction d'acteurs et techniques de jeu - janv 2001
Préparation au casting - avril 2001
Le jeu d'acteur et la caméra - janv 2001

stages conventionnés AFDAS

Ateliers d'écriture fiction
limite de dépôt des candidatures : 15 nov 2000

Les règles de base <
Connaître et maîtriser règles et outils nécessaires à la construction d'un scénario de fiction, développer sa créativité. Exercices pratiques sur des thèmes imposés.
3 week-ends et 6 samedis à Lille entre janvier et mai 2001

Ecrire un court métrage <
Travailler à la réécriture de son court métrage en alternant phases de travail individuel et périodes de regroupement
6 week-ends à Lille entre février et septembre 2001

Informations / dossiers / inscriptions : 03 20 17 04 60
feymenier@crrav.com

Documentaire sur Grand Écran présente
dans le cadre des Dimanches du Documentaire

Bravo l'artiste!

L'art dans tous ses états en 50 films

Le 8 octobre, journée particulière, offerte à la **revue Trafic. Le 5 novembre,** journée particulière, dédiée à l'**œuvre de Robert Kramer. Le 23 décembre,** journée particulière, offerte à l'**association Addoc** (sous réserve). **Le 29 octobre,** avant-première du film de Thierry Nouel : "Johan van der Keuken". **Les 24 et 31 décembre,** programme exceptionnel : **"Viva les divas !"**

Cinéma des Cinéastes
7 Avenue de Clichy 75017 Paris M° Place Clichy
Renseignements : 01 53 42 40 20 Horaires : 08 30 68 97 17

Edgard G. Ulmer et sur lequel travaillèrent aussi les jeunes Billy Wilder, Fred Zinneman, Kurt Siodmak (au scénario) et Eugen Schüfftan (futur chef opérateur notamment de Pabst, Carné et Franju – sur ***Les Yeux sans visage*** et ***La Tête contre les murs***). La projection sera accompagnée par une œuvre originale du compositeur grec Alexandros Markeas.

Auditorium du Louvre, tél : 01 40 20 51 86 ; www.louvre.fr.

Autour de la folie, quelques films

Bibliothèque du Centre Pompidou, 11 octobre

La programmation « Aux alentours de la folie » de la Bibliothèque du Centre Pompidou s'achève en beauté le 11 octobre avec deux films : ***Une femme sous influence*** de John Cassavetes à 20h et, à 12h30 le même jour, un film méconnu de Marco Ferreri (1983), ***L'Histoire de Pierre,*** qu'Alain Philippon décrivait à l'époque comme *« le film d'un homme plutôt serein, qui a dépassé le pessimisme et qui préfère maintenant aux soubresauts du monde la lumière apaisante des aubes d'été »* (*Cahiers* n°348/349).

Centre Georges Pompidou, tél : 01 44 78 12 33.

BANLIEUE

6es Rencontres du cinéma documentaire

Bobigny, 13-22 octobre

Organisées par le Centre régional de création cinématographique Périphérie, les Rencontres du cinéma documentaire en Seine-Saint-Denis proposent neuf jours de projections et débats. Parmi les films présentés : ***Baptiste*** de Marc Chevrie, ***Seule avec la guerre*** de Danielle Arbid ou encore ***Tu n'es pas un ange*** de Marie Dumora. Sans oublier, le samedi 21, une journée consacrée à Chris. Marker, avec ***Le Joli mai, Sans soleil*** et ***L'Ambassade.***

Périphérie : 01 48 95 23 60 ; fax : 01 48 32 46 52 ; e-mail : p_pherie@club-internet.fr.

Festival du cinéma européen

Essonne, 11-22 octobre

Dans 10 cinémas du département, la 2e édition de Cinessonne propose une quinzaine de longs métrages en compétition et plusieurs programmes sur le cinéma italien : des hommages à Moretti, Risi et Benigni, une soirée Pasolini, un cycle sur le voyage et une rétrospective consacrée au néo-réalisme.

Cinessonne, tél/fax : 01 69 06 71 79 ; www.cinessonne.com.

6e journée du court métrage

Saint-Clair-sur-Epte, 14 octobre

Dans cette petite commune du Val-d'Oise, la Journée du court métrage célèbrera les actrices à travers 20 films en compétition.

Mairie de Saint-Clair-sur-Epte, tél : 01 34 67 60 42.

PROVINCE

Institut Lumière

Lyon, octobre

Entamée en septembre parallèlement à la Biennale de la danse 2000, la programmation de l'Institut Lumière sur le thème des « Routes de la soie » se poursuit jusqu'au 10 octobre. A (re)voir : ***Les Cendres du temps*** de Wong Kar-wai, ***Rêves*** d'Akira Kurosawa et surtout, le 10, ***Les Anges du boulevard*** (1937), mélodrame shanghaïen de Malu Tianshi. L'Institut Lumière débutera ensuite ses deux grandes rétrospectives de l'automne. La première sera dédiée à Lars von Trier à l'occasion de la sortie de ***Dancer in the Dark*** et permettra de revoir ses œuvres d'avant le Dogme (***Epidemic, Europa,*** ou encore sa série télévisée ***L'Hôpital et ses Fantômes***). La seconde, consacrée au cinéma soviétique du muet à la perestroïka, reprendra largement la rétrospective qui s'est tenue cet été à Paris au Cinéma des cinéastes et au Studio des Ursulines. Au menu : chefs-d'œuvre (d'Eisenstein, Barnet, Dovjenko, Vertov…) et perles méconnues.

Institut Lumière, tél : 04 78 78 1895 ; fax : 04 78 01 36 62 ; e-mail : contact@institut-lumiere.org ; www.institut-lumiere.org.

L'effet film-l'effet photo

Valence, 4 octobre-3 décembre

Sur le thème des « rencontres d'images du cinéma et de la photographie », le CRAC de Valence propose en parallèle une exposition de photographes contemporains marqués par le cinéma (on y traquera « l'effet film ») et des projections (les jeudis 19 et 26 octobre) de films de Marey, Varda, Rossellini, Eisenstein, Godard… où opérerait un « effet photo ».

CRAC, scène nationale, tél : 04 75 82 44 10 ; e-mail : crac@crac.asso.fr ; www.crac.asso.fr.

Regards sur le cinéma arménien

Valence, 4-10 octobre

Le CRAC de Valence se penche également sur le cinéma arménien. Sont annoncés : ***Napete*** de Henrik Malian, ***Nostalgie*** de Frounze Dovlatian, ***Le Joyeux Autobus*** d'Albert Meker Titchian (fon-

LES CAHIERS INVITENT

Metz

6 octobre

Au Cinéma Caméo Ariel (rue du Palais), Ciné Art, accueille Gilles Mouëllic, auteur de *Jazz et Cinéma,* (Editions des Cahiers du cinéma). A 20h00, présentation de son livre par Gilles Mouëllic. A l'issue de la projection de *Shadows,* de John Cassavetes (21h30), signature de Gilles Mouëllic, en collaboration avec la librairie Géronimo.

Vingt places gratuites seront offertes aux premiers abonnés qui appelleront au 01.53.44.75.75.

dateur du studio Koumaïris-Phoenix-XXI, en avant-première), ***Calendar*** de l'Arméno-canadien Atom Egoyan, ***La Hache,*** court métrage d'animation de Robert Sahakiants, et surtout trois courts métrages sidérants du grand cinéaste arménien Artavzad Pelechian : ***Les Saisons*** (1972), ***Nous*** (1969) et ***Vie*** (1993). Le lundi 9 octobre à 20h30 aura également lieu une rencontre avec Serge Avedikian.

CRAC, scène nationale, tél : 04 75 82 44 10 ; e-mail : crac@crac.asso.fr ; www.crac.asso.fr.

12e Festival Est-Ouest

Die (Drôme), 5-15 octobre

Consacrée elle aussi à l'Arménie, la 12e édition du festival Est-Ouest propose, outre des concerts, pièces de théâtre et expositions, un panorama de films de la petite république caucasienne, de ***Pepo*** (1935) d'Amo Bek-Nazarov, le premier film arménien parlant, à l'avant-première de ***J'aime le son de la Kalachnikov, ça me rappelle Tchaïkovski*** de Philippe Khazarian. S'y ajoutent des films de Hovhannessian, Malian, Dovlatian Avedikian et Minasian, ainsi que ***Sayat Nova*** (du nom d'un poète arménien) de l'immense Géorgien Sergueï Paradjanov et quatre films de Pelechian : ***Nous, Les Saisons*** et ***Vie*** comme au CRAC de Valence, mais aussi ***Fin*** (1992).

Festival Est-Ouest, tél : 04 75 22 12 52 ; fax : 04 75 22 22 47 ; e-mail : festival.est-ouest@wanadoo.fr ; www.est-ouest.com.

11e Festival du film britannique

Dinard, 5-8 octobre

Pour sa 11e édition, le festival de Dinard propose un large panorama du cinéma britannique récent avec six films en compétition et une quinzaine d'avant-premières. Comme il se doit, le festival célèbre la mémoire de deux grands acteurs anglais récemment disparus : Oliver Reed et Alec Guiness. Egalement au programme, un hommage au cinéaste Julien Temple, en sa présence, avec des projections de ***The Great Rock and Roll Swindle*** (1979), ***Absolute Beginners*** (1986) et de ses deux nouveaux films : le documentaire ***The Filth and the Fury*** (sur les Sex Pistols) et la fiction ***Pandemonium.***

Bureau du festival, tél : 02 99 88 19 04 ; fax : 02 99 46 67 15 ; e-mail : fest.film.britan.dinard@wanadoo.fr ; www.festivaldufilm-dinard.com.

ATMOSPHÈRE
LIBRAIRIE DE CINÉMA
10, rue Broca 75005 Paris
M° Censier-Daubenton
Livres, revues, cartes postales, photos, affiches anciennes et récentes ; vente par correspondance
Ouvert le lundi de 14h30 à 19h
et du mardi au samedi de 11h à 19h.
Tél. : 01 43 31 02 71 ; Fax : 01 43 31 03 69
e-mail : librairie.atmosphere@freesbee.fr

L'Afrique en créations

Nord-Pas-de-Calais, jusqu'au 23 décembre

La manifestation « L'Afrique en créations », qui se déroule dans tout le Nord-Pas-de-Calais jusqu'à la fin de l'automne, n'oublie pas le cinéma. Pendant tout le mois d'octobre, ***La Petite Vendeuse de soleil de Mambety, TGV*** de Moussa Traoré, ***Keïta, l'héritage du griot*** de Dani Kouyaté, ***Mobutu, roi du Zaïre*** de Thierry Michel ou encore deux programmes de courts métrages destinés aux enfants circuleront dans plusieurs salles de la région (Villeneuve d'Ascq, Liévin, Douai, Gravelines, Arras, Dunkerque...)

L'Afrique en créations, tél : 03 20 31 87 44.

Rétrospective Souleymane Cissé

Le Fresnoy, 18-31 octobre

C'est dans le cadre de la manifestation « L'Afrique en créations » que le Studio national du Fresnoy consacre une rétrospective au cinéaste malien Souleymane Cissé, qui sera présent les 19 et 20 octobre. Trois films courts et ses cinq longs métrages : ***Den Muso*** (1975), ***Baara*** (1978), ***Finyé*** (1982), ***Yeelen*** (1987) et ***Waati*** (1995).

Le Fresnoy, Studio national des arts contemporains, Tourcoing ; tél : 03 20 28 38 00 ; fax : 03 20 28 38 99 ; e-mail : lefresnoy@nordnet.fr www.le-fresnoy.tm.fr

Exposition Len Lye

Le Fresnoy, du 15 octobre au 3 décembre

L'exposition conçue par le Centre Pompidou pour la rétrospective des films de Len Lye (*Cahiers* n°546) s'installe au Fresnoy. Une occasion d'en savoir plus sur ce pionnier néo-zélandais du cinéma expérimental qui fut aussi un artiste complet.

Le Fresnoy, tél : 03 20 28 38 00 ; fax : 03 20 28 38 99 ; e-mail : lefresnoy@nordnet.fr ; www.le-fresnoy.tm.fr.

CineSpaña 2000

Toulouse, 11-22 octobre

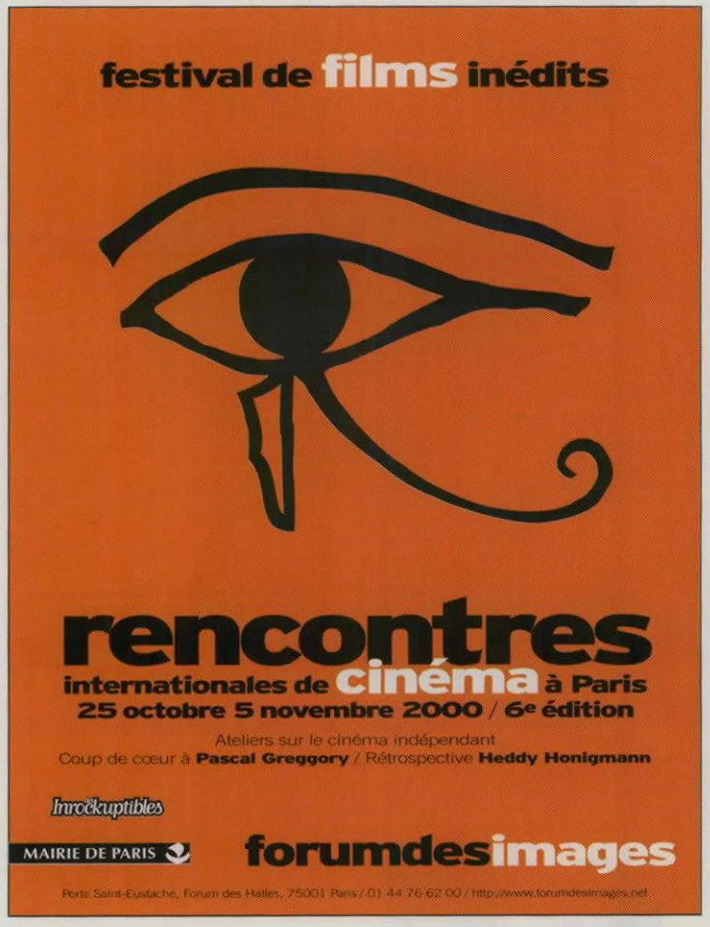
Comme chaque année, le cinéma espagnol s'expose à Toulouse, avec 19 films inédits, dont 9 en compétition. Le 5e Festival du cinéma espagnol rendra hommage à deux grands acteurs, Marisa Paredes et Antonio Resines, et au réalisateur Fernando Trueba. Egalement au programme : des soirées « fantastiques » et un regard sur le cinéma surréaliste espagnol.

Bureau du festival, tél : 05 61 12 12 20 ; fax : 05 61 13 75 40 ; e-mail : cine-espagne@caramail.com www.cine-Espagne.com

Rencontres internationales du cinéma des antipodes

Saint-Tropez, 9-15 octobre

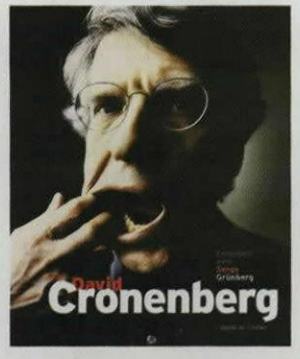
40 films, courts et longs, sont au programme des premières Rencontres du cinéma des antipodes, la compétition voyant s'affronter 4 films français, 4 australiens et 2 néo-zélandais. Sont également annoncés une soirée d'hom-



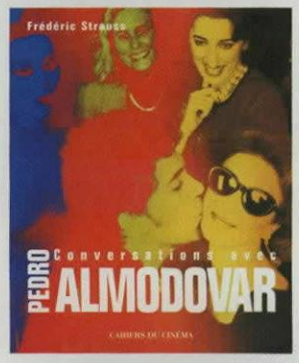
ÉDITIONS CAHIERS DU CINÉMA

Lars Von Trier – Stig Björkman
240 pages – 198 Francs
Format : 20 cm x 23 cm
133 photos et documents
noir et couleur

A paraitre le 3 novembre 2000



David Cronenberg – Serge Grünberg
192 pages – 295 Francs
Format : 23 cm x 28 cm
230 photos noir et couleur
Relié pleine toile
avec jaquette couleur



Pedro Almodovar – Frédéric Strauss
192 pages – 295 Francs
23 cm x 28 cm
Environ 200 documents
en couleur (photographies, dessins, story boards)
Relié pleine toile
avec jaquette couleur

2001 – Odyssée de l'Espace – Piers Bizony
168 pages – 150 Francs –
20,3 cm x 27.9 cm
Environ 160 documents et photos
noir et couleurs

mage à Gillian Armstrong et un programme de films aborigènes.

Association Cinéma des antipodes, tél : 01 47 97 45 98.

Les Rendez-vous de l'Histoire

Blois, 13-15 octobre

Sur le thème « Les utopies, moteurs de l'histoire ? », les Rendez-vous de l'histoire de Blois proposent une série de débats et une trentaine de films. ***La Vie est à nous*** de Renoir, ***Le Fond de l'air est rouge*** de Marker, ***Buenaventura Durrutti anarchiste*** de Comolli, ***Docteur Folamour*** de Kubrick …

Tel : 02 54 56 09 50 ; Internet : rdv-histoire.com.

Cycle Luis Buñuel

La Rochelle, 18-31 octobre

A la Coursive, le mois d'octobre sera bunuelien. Huit films (dont ***L'Ange exterminateur, La Montée au ciel, Los Olvidados…***) et un stage animé par Alain Bergala, les 21 et 22 octobre.

Renseignements et inscriptions : La Coursive ; tél : 05 46 51 54 00.

18e Festival du cinéma italien

Annecy, 3-10 octobre

Dix films inédits sont en compétition à Annecy qui, avec la vingtaine de longs métrages de cette année présentés par ailleurs, offrent une bonne vue sur la production italienne récente. S'y ajoutent des hommages, en leur présence, à Dino Risi et à Bernardo Bertolucci, invité d'honneur du festival, des expositions…

Bonlieu Scène nationale Annecy ; tél : 04 50 33 44 00 ; www.annecycinemaitalien.com.

Festival Straub-Huillet

Nantes, 19 octobre-14 décembre

Organisée par l'association La vie est à nous au Katorza de Nantes, le cycle Straub-Huillet débute le 19 octobre avec ***Chronique d'Anna Magdalena Bach.*** Suite en novembre, au rythme d'un film chaque jeudi soir.

Cinéma Katorza ; tél : 02 51 84 90 60.

12e Festival cinématographique d'automne

Gardanne, 27 octobre-7 novembre

Près de 70 longs métrages sont au programme du festival de Gardanne : des avant-premières (***In the Mood for Love*** de Wong Kar-wai, ***Infidèle*** de Liv Ullmann…), des films récents, des documentaires, une rétrospective Woody Allen, ***Les Trois Ages*** (1923) de Buster Keaton en ciné-concert et la 8e compétition européenne du court métrage.

Cinéma 3 Casino ; tél : 04 42 51 44 93 ; fax : 04 42 58 17 86 ; e-mail : festival.cinema.gardanne@wanadoo.fr.

6e Festival Jean Carmet

Moulins, 11-18 octobre

Comme chaque année, le Festival Jean Carmet récompensera des interprètes masculins et féminins dans des seconds rôles. En marge des compétitions (catégories courts et longs métrages), une rétrospective sera consacrée à Suzanne Flon à travers cinq films, dont ***Monsieur Arkadin*** de Welles.

Association Ciné Bocage ; tél/fax : 04 70 46 35 99 ou 04 70 35 06 64.

57es Rencontres internationales de Cinéma

Pontarlier, 27 octobre-14 novembre

Pontarlier rend hommage à Michel Simon en 40 films, de ***La Vocation d'André Carrel*** (Jean Choux, 1925) à ***L'Ibis rouge*** (Jean-Pierre Mocky, 1975). Les Rencontres seront animées par Freddy Buache.

CERF ; tél : 03 81 39 18 69 ; fax ; 03 81 46 72 42 ; e-mail : ricp.cerf@voilà.fr.

30es Rencontres cinéma

Marcigny, 28 octobre-1er novembre

Une demi-douzaine de courts et une vingtaine de longs métrages ont été réunis par l'association Marcynéma sur le thème de la musique. Des films de Minnelli, Hitchcock, Hawks, Sirk, Mizoguchi, Rozier, Donen et Kelly…, avec une perle : ***Gosses de Tokyo*** (1932), un muet de Yasujiro Ozu.

Marcynema, tél/fax : 04 77 67 56 65 ; e-mail : marcyne@multimania.fr ; www.multimania.com/marcyne/

5es Rencontres du cinéma en Beaujolais

Villefranche-sur-Saône, 18-29 octobre

Consacrées au cinéma francophone, les Rencontres 2000 accueilleront Anna Karina, Antoine Duhamel, Claude Chabrol, Serge Le Peron, Jacques Rozier et Henri-François Imbert.

Rens. : 04 74 62 17 29 et 04 74 68 51 37 ; www.cinespikfrench.com.

OFFRES

4e Prix Kieslowski

Ouvert aux 16-30 ans, le prix Kieslowski récompense trois scénarios de courts métrages sur les thèmes : « Homme », « Femme » et « Enfant ».

Renseignements : 01 44 67 30 17 ; www.prix-kieslowski.com.

Stage d'écriture de scénario

Gindou, initiatives pour le cinéma ouvre deux sessions de six journées de stage consacrées à l'écriture de courts métrages, du 23 au 28 octobre, puis du 20 au 25 novembre.

Renseignements : Gindou, initiatives pour le cinéma, Le Bourg, 46250 Gindou ; tél : 05 65 22 89 99 ; fax : 05 65 22 88 89 ; e-mail : gindou.cinema@wanadoo.fr

art

câble et satellite

théâtre

livres

télévision

cinéma

musique

Nouveau Télérama

Laissez la culture vous surprendre.

Cotations : ● inutile de se déranger ★ à voir à la rigueur ★★ à voir ★★★ à voir absolument ★★★★ chef d'œuvre – pas vu

	Philippe Collin	Jean-Michel Frodon	Serge Kaganski	Gérard Lefort	Pascal Mérigeau	Emmanuel Burdeau	Marie-Anne Guerin	Thierry Jousse	Olivier Joyard	Charles Tesson
La Captive (Chantal Akerman)	★	★★★★	★★★★	★★★★	–	★★★	★★★	★★★★	★★★	★★★
Yi-Yi (Edward Yang)	★★★	★★★	★★★★	★★★	★★★★	★★	★★★	★★★	★★★	★★★★
Esther Kahn (Arnaud Desplechin)	★	★★★★	★★★★	★★★	★★★	★★★★	★★★	★★★★	★★★	★★★
Kippour (Amos Gitaï)	★★★	★★★	★★★	★★★	★	★★★	★★	★★★	★★★	★★★
Infidèlement vôtre (Preston Sturges)	★★★	★★★	★★★	★★★	★★★	★★	★	★★★	–	★★★
La Vallée close (J-C Rousseau)	●	★★	★★★	★★	–	★★★	★★★	★★★	★★★★	★★
Virgin Suicides (Sofia Coppola)	★	★★★	★★	★★★	★	★★★	★★★	★★★	★★★	★★
Space Cowboys (Clint Eastwood)	●	★★★	★★★	★★	★★	★★	★	★★★★	★★★	★★★
Harry, un ami… (Dominik Moll)	★	★★★	★★★	★★★	★★★	★★	★	★★	★	●
Le Tableau noir (Samira Makhmalbaf)	★★	★★★	★★	★★	★★	–	–	★★	–	★
La Vierge des Tueurs (Barbet Schroeder)	★	★	★★★	★★★	★★	★★	★★	–	–	●
Aie (Sophie Fillières)	★★	★	–	★★	★	★★	★★★	–	–	★★
Tigre et Dragon (Ang Lee)	●	★★	★★★	★★	★★	–	–	–	–	★★
Suzhou River (Lou Ye)	●	★★	★★	–	★★	–	–	–	★★	★★
Dancer in the Dark (Lars von Trier)	★★★	★★★	★★	★	★★★	★	–	–	●	●
L'Affaire Marcorelle (Serge Le Péron)	–	★	★	★★★	★	–	★★	★★	★	★
Hollow Man (Paul Verhoeven)	–	–	–	●	–	★	★	★★	–	–
U-571 (Jonathan Mostow)	●	–	★★	●	●	–	★★	–	★★★	●
Lumumba (Raoul Peck)	–	●	–	●	★	–	★	–	★★	–
Sade (Benoît Jacquot)	★	★	●	●	★★★	●	●	★	★	●

Philippe Collin *(Elle)*, Jean-Michel Frodon *(Le Monde)*, Serge Kaganski *(Les Inrockuptibles)*, Gérard Lefort *(Libération*, France Inter), Pascal Mérigeau *(Le Nouvel Observateur)*. Emmanuel Burdeau, Marie-Anne Guerin, Thierry Jousse, Olivier Joyard et Charles Tesson *(Cahiers du cinéma)*.

Ciné-club
CAHIERS du CINEMA

Au Majestic Bastille

4, bd Richard-Lenoir
75011 Paris.
Métro Bastille

Passe ton bac d'abord

de Maurice Pialat

Mardi 10 octobre à 20h30. Projection suivie d'un débat **en présence de Maurice Pialat**

50 places gratuites pour les premiers abonnés qui nous appelleront au 01 53 44 75 75

Les Editions des Cahiers vous invitent au

9e Salon du livre de cinéma

Organisé par la Cinémathèque Française à l'Ecole nationale des Beaux-Arts, 14 rue Bonaparte, 75006 Paris.

Samedi 28 et dimanche 29 octobre, 11h-19h

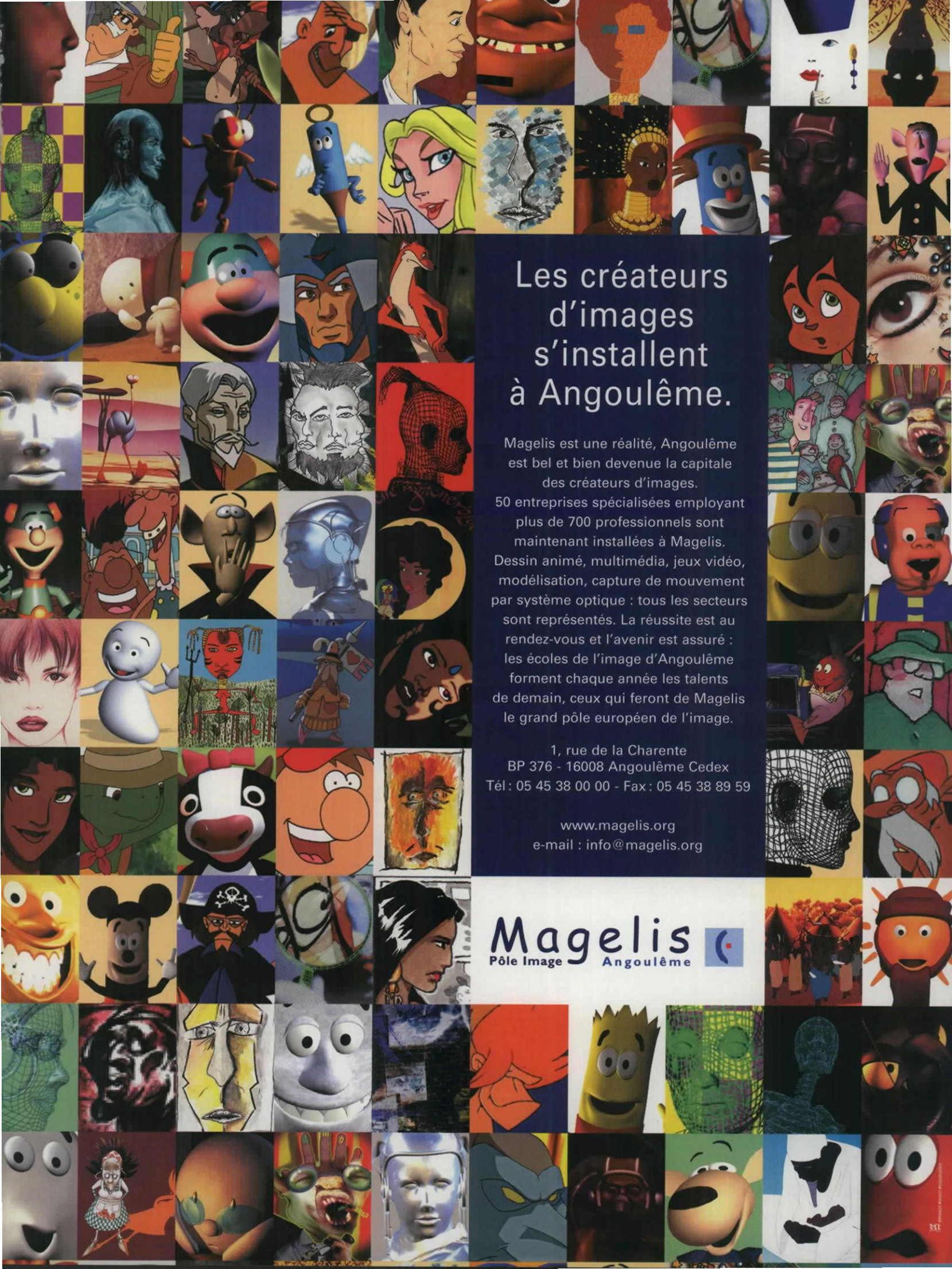
■ Samedi, 17h30 au stand : **signature de Pedro Almodovar** pour l'album *Pedro Almodovar, entretiens* avec Frédéric Strauss (Ed. des Cahiers du cinéma).

■ 21h 00, Palais Chaillot : soirée spéciale Pedro Almodovar à la Cinémathèque, en sa présence.

■ Dimanche, 14h-16h : débat sur *« Les grands entretiens de cinéastes »* à l'occasion de la nouvelle formule des *Cahiers* et de la parution des albums *Pedro Almodovar* et *David Cronenberg*, de Serge Grünberg. En présence de Pedro Almodovar (sous réserve), Frédéric Strauss, Serge Grünberg et Charles Tesson.

■ 16h30 : signature de Gilles Mouëllic pour *Jazz et Cinéma* (Ed. des Cahiers du cinéma).

Sur notre stand, prix promotionnels sur abonnements, livres, anciens numéros.



Les créateurs d'images s'installent à Angoulême.

Magelis est une réalité, Angoulême est bel et bien devenue la capitale des créateurs d'images.
50 entreprises spécialisées employant plus de 700 professionnels sont maintenant installées à Magelis.
Dessin animé, multimédia, jeux vidéo, modélisation, capture de mouvement par système optique : tous les secteurs sont représentés. La réussite est au rendez-vous et l'avenir est assuré : les écoles de l'image d'Angoulême forment chaque année les talents de demain, ceux qui feront de Magelis le grand pôle européen de l'image.

1, rue de la Charente
BP 376 - 16008 Angoulême Cedex
Tél : 05 45 38 00 00 - Fax : 05 45 38 89 59

www.magelis.org
e-mail : info@magelis.org

Magelis
Pôle Image Angoulême

L'ORÉAL
PARIS

Stop ! aux cheveux qui regraissent trop vite !

Nouveau **ELSÈVE**

[CITRUS.CR]

Innovation technologique des laboratoires de L'Oreal

La formule au Citrus CR purifie et lisse la fibre capillaire pour qu'elle accroche moins les impuretés. Les tests* le prouvent : vos cheveux sont plus propres, plus légers, et le restent plus de 48 heures.

*Test d'usage conduit sur 116 personnes.

L'ORÉAL
PARIS
Parce que je le vaux bien.

www.lorealparis.com